

Magyar Könyvtár  
Egyetemi Gyűjtemény  
2

ELŐADÁSOK  
ELŐADÓ

# **ZENEI KONFERENCIÁK ELŐADÁSAI**

**Tanulmánykötet**

SZTE Egyetemi Könyvtár  
Egyetemi Gyűjtemény  
2

GYŰJTEMÉNY  
ELVÁLASZTHATÓ

X 20914

# ZENEI KONFERENCIÁK ELŐADÁSAI

**Tanulmánykötet**



A 1 2 0 3

Az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékén  
2002-2003-ban elhangzott előadások  
szerkesztett változata

Szerkesztette:

Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár  
Dr. Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai docens

Lektorálta:

Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanár

**SZTE Egyetemi Könyvtár**



J0004715437



**X 209 14**

ISBN 963 9167 83 5

Kiadja:  
SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszék

Nyomdai kivitelezés:  
SZTE ÁOK Nyomda  
Vezető: Nagy János

A kiadást támogatta a Szegedért Alapítvány

Szeged, 2003.

## Tisztelt Olvasó!

Örömmel bocsátjuk útjára tanszékünk negyedik tanulmánykötetét.

Első kiadványunk 2001-ben jelent meg, benne az előző évben megrendezett konferencia („A barokk kor interdiszciplináris megközelítése”) előadásaival. Ezt követte 2002-ben két újabb kötetünk: az egyik a Bartók- és Verdi évforduló tiszteletére rendezett tudományos ülés anyagával, a másik két oktatónk: Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapja alkalmából közreadott, tanulmányaikból készült válogatással.

A 2002-ben tartott konferenciánkat Kodály Zoltán emlékének szenteltük.

Jelenlegi kötetünk az ott elhangzott előadásokat, a 2003-as, Brahms, Schubert és Wagner évforduló alkalmából rendezett tudományos ülés előadásait, valamint a tanszékre az Erasmus és CEEPUS program keretében érkező külföldi oktatók előadásait tartalmazza.

E helyen köszönöm meg kollégámnak, Dr. Dombi Józsefné dr. Kemény Erzsébet főiskolai tanárnak, hogy lelkesedésével és fáradhatatlan munkájával a tudományos üléseket megszervezte és a kiadványokat létrehozta.

Ugyancsak köszönettel tartozunk a „Szegedért” Alapítványnak, amiért anyagi segítséget nyújtott céljaink megvalósításához.

Szeged, 2003. november 26.

Maczelka Noémi DLA  
zongoraművész,  
tanszékvezető főiskolai docens



**Dombi Józsefné**

## **Kodály látogatásai és műveinek bemutatása Szegeden a XX. sz. első felében**

Kodály Zoltán szegedi látogatásait több tényező motiválta. Családi és baráti kapcsolatok valamint az itt előadott művei iránti érdeklődés.

Az előadás Péter László: Kodály Szegeden című könyve alapján ismerteti Kodály szegedi rokoni és baráti körét, valamint a műveinek bemutatásában közreműködő művészeket.

### *Kodály rokoni és baráti kapcsolatai*

Kodálynak mindössze egy közeli rokona élt Szegeden, Rózsa Andor, aki Kodály nővérének, Emiliának a fia volt.

Baráti kapcsolatai széleskörűek voltak. Balázs Bélával 1902 őszén ismerkedett meg. Mindketten az egyetemi kollégiumban laktak Pesten. Barátságukat a néprajz iránti érdeklődés is összekötötte.

### *Kodály első szegedi látogatása*

Balázs (Bauer) Béla meghívására történt 1905. április 27-én. Egy hetet töltött Szegeden. „A Bauer család gondoskodott, hogy kipihenje Kodály a szakvizsga fáradalmait. Friss erőt gyűjtött a további munkához. Sétált a Tisza partján, bejárta Szőreg, Tápé, Deszk vidékeit, Bérésektől, halászsoktól jegyzett le dallamokat, amelyeket otthon zongorán lejátszott és megharmonizált.”

Látogatást tettek Löw Imánueléknél, bemutatták Kodályt Király König Péternek, a zeneiskola igazgatójának és Juhász Gyulának, aki felismerte Kodály nagyságát. Petri Pick Lajos szegedi szobrászművész készítette el az első Kodály mellszobrot 1908-ban. Balázs Béla és Juhász Gyula Kodály szűkebb baráti köréhez tartozott. Kodály három Balázs Béla verset zenésített meg: 1915 és 1918 között (Éjjel, Kicsi virágom, Erdő.)

Balázs 1917-ben bevonta Kodályt a Szellemi Tanulmányok Szabad Iskolájának előadói közé. Kodály májusban négy előadást tartott a magyar népdalról. (Péter László 1982, 21. p)

Balázs Béla 1945 után elküldte Kodálynak a Cinka Panna balladája kéziratát, aki úgy érezte, hogy nem térhet ki hányatott sorsú barátjának kérése elől és

megzenésítette a művet. A bemutató az Operaházban 1948. március 15-én azonban kudarccal végződött. A bíráló elsősorban a szöveggönyvnek szólt.

„Kodály kórusművei közül a *Pünkösddőlő* (1929) forrása vezethető vissza Szeged vidéki gyermekdalokra. Kovács János: Szeged és népe. Szeged ethnográfiája alcímű könyve 1901-ben jelent meg. Ennek egyik fejezetében elmondja, hogy ezt a népszokást már Dugonics András említette az Etelka c. regényében 1788-ban. Kálmány Lajos is leírta 1881-ben. Kovács János erre is hivatkozott de az általa közölt leírás e szokások még a századfordulón élő változatát vette figyelembe. Kovács könyvében kottapéldát is közöl, és valószínű ebből indulhatott ki Kodály.” (Péter László 1982. 37-38 p.) A *Pünkösddőlő* szegedi bemutatója 1933. február 5-én volt, amely Cholnoki Margit nevéhez fűződött.

### *Az első Kodály művek felhangzása Szegeden*

1907. március 10-én a Tisza Szállóban hangzott el először Kodály mű Szegeden, Három virág címmel a Magyar Népdalok (1906) gyűjteményéből a női kar előadásában König Péter vezényletével.

1918. december 29-én a Korzó moziban tartott hangversenyen Baranyi János játszotta op. 3 Zongoramuzsika sorozatból a 9. számú darabot Allegro commodo, burlescó-t. Ez a sorozat később Kilenc zongoradarab néven került kiadásra.

1921. november 26.-án Bartók Béla Kodály zongoradarabokat mutatott be a Tisza Szállóban.

1927. január 11-én a Szegedi Dalárda hangversenyén Király König Péter vezényletével hangzott el a Bortal.

1929. március elsején Baranyi Lili játszotta a Székely keserves, Sírfelirat c. zongoradarabokat. 1929. április 6-án Bartók előadásában is hallhatta a közönség az előbbi darabokat. Október 31-én Kentner Lajos adta elő a Marosszéki táncok zongoradarabot.

A zenekari művek közül október 6-án Dohnányi Ernő dirigálásával hangzott el az Intermezzo a budapesti filharmónikusok előadásában.

1930-ban Tarasovics László (viola) és Gál Klára (zongora) adta elő az Adagiot.

1930. március 8-án Kerpely Jenő és Weigerth Aladár játszotta a gordonka zongora szonátát.

*Kodály 1933. augusztusában újra ellátogatott Szegedre.* Ez ösztönözte Szeghy Endre tanszékvezető főiskolai tanárt, hogy megalakítsa a főiskolai kamarakórust.

Szeghy Endre több Kodály kórusművet elsőként mutatott be Szegeden.

1935. április 11-én hangzott el a Szeghy vezényletével a Jézus és kufárok, Mátrai képek, Öregek, a karmester által kibővített 120 tagú vegyes kar előadásában.

1935. május 12-én az Éneklő Ifjúság első Szegeden rendezett hangversenyén 12 iskola kórusa több Kodály művet is énekelt pld. Lengyel László Nyulacska, Horáti Carmen. 1935 augusztus 1-én hangzott el a Dóm téren Serly Tibor vezényletével a Galántai táncok, amelyet később Fricsay is többször előadott.

1936-ban a Városi Énekkari Egyesület a Husztot mutatta be Fricsay Ferenc dirigálásával.

*1938-ban Kodály ismét ellátogatott Szegedre, ezúttal önálló estet rendeztek a mesternek.*

1938-ban hangzott el a Fölszállott a páva Kertész Lajos és az Egyetemi énekkar előadásában.

1943-ban Szegeden először hangzott el a Budavári Te Deum a Filharmóniai Egyesület és a Budapesti kórus vendégszereplésével.

1944-ben a főiskolai kórus Szegeden először adta elő Kodály Petőfi versére komponált Székelyekhez c. kórusművét.

1947-ben a Dóm téren rendezett Éneklő Ifjúság hangversenyen megszólalt a Köszöntő. Jairus lánya, Jézus és a gyermek, Ave Mária, István királyhoz, Vízkereszt, Éva szívem, A juhász, Zöld erdőben, Ciróka, Esti dal Cohors generosa, Villő, Lengyel László, Játék, Huszt, Pünkösdlő, A magyarokhoz.

*1953-ban az Éneklő Ifjúság hangversenyére érkezett Kodály. Ellátogatott a Zeneművészeti Szakiskolába is.*

*1954-ban Kodály újra Szegeden járt. A Nemzeti Színházban meghallgatta Ferencsik János vezényletével a Psalmus Hungaricust. Ekkor mutatták be a Szeghy Endre felkérésére írt Intermezzo vegyeskari változatát is.*

1954-ben Szeghy Endre megalapította a Kodály kórust, akik március 21-én 19 nagy Kodály művel mutatkoztak be. Többek között ezen a koncerten hangzott el a Nagyszalontai köszöntő, Esti dal, Norvég lányok, Akik mindig elkésnek, Jézus és a kufárok, Jelige, Este, Molnár Anna, Székely keserves, Túrót eszik a cigány,

Fricsay Ferenc szegedi karmester nevéhez fűződik Kodály Szimfóniájának luzerni és londoni bemutatója 1961. augusztus 16-án illetőleg december 7-én.

### *Kodály színpadi műveinek szegedi bemutatása*

Háry János: 1930, 1938, 1946, 1953, 1962, 1966, 1969, 1970, 1995.

Székelyfonó: 1955, 1976.

Cinka Panna balladája: 1974.

*Kodály zenekari műveinek első megszólaltatása Szegeden*

Nyári este: 1933.

Galántai táncok: 1935.

Kállay kettős: 1954.

*Kodály, vegyeskarra, zenekarra és teno szólóra írt (Kecskeméti Vég Mihály 16. századi költő szövegére) művének szegedi bemutatója és a XXI. századi első elhangzása*

Psalmus Hungaricus op. 13. 1938, 1954.

2003. december 9-én hangzott el.

*Kodály monumentális kórusműve a vegyeskarra, szólistákra zenekar és orgona kísérettel írt művének első szegedi megszólaltatása*

Budavári Te Deum: 1939, 1943.

*Kodály első szerzői estje Szegeden*

Kodály első szegedi szerzői estjére 1938. augusztus 2-án került sor, a Szegedi Szabadtéri Játékokon. A műveket maga a szerző vezényelte. A műsort a Psalmus Hungaricus nyitotta Laurisin Lajos tenor szólójával. Ezt követte a Jézus és a kufárok, a hangversenyt a Budavári Te Deum zárta. A szólisták Gina Cigna, Budanovics Mária, Laurisin Lajos, és Székely Mihály voltak, közreműködött a budapesti Filharmónikus Zenekar és az Operaház vegyes kara.

Kodály 1905 és 1954 között több alkalommal járt Szegeden. A rokon látogatások mellett baráti szálak fűzték az itt lakó irodalmárokhöz, Balázs Bélához, Juhász Gyulához. Az Ő művészetük további alkotásokra inspirálták Kodályt. Az itt élő muzsikusok Szeghy Endre, Kertész Lajos, Király König Péter, Fricsay Ferenc nagyban hozzájárultak, hogy Kodály művei megszólaljanak Szegeden. Ezen muzsikusok hatottak tanítványaikra is, akik akkor még mint kórusban éneklő diákok tapasztalták meg Kodály nagyságát. Mihálka György, Erdős János töretlenül vitték tovább a stafétát. A Szegedre kerülő karnagyok: Kardos Pál, Rozgonyi Éva, Gyüdi Sándor, Delleyné Halama Piroska, Ordasi Péter, Kovács Gábor, Dohány Gabriella, Cser Miklós, Cser Ádám, Száz Krisztina, Siposné Csendes Éva, Csányi Zsuzsanna, Diamant Ágnes, Dr. Baricz Zsoltné mindent megtesznek, hogy Kodály műveit kórusaik énekeljék. Szeged városa alkalmat teremtett arra, hogy a XXI század fiatal generációja is élőben hallhassa Somorjai Péter karmester dirigálásával a Psalmus Hungaricust.

*Irodalom*

Péter László: Kodály Szegeden. Szeged, 1982. In: A Somogyi-könyvtár kiadványai 25.

## Kodály-módszer, Kodály-koncepció, Kodály-filozófia

Kodály Zoltán életművét sokan, sok szempontból értékelték a zeneszerző halála óta eltelt harmincöt évben. Voltak, akik az iskolai énektanítás módszertani megújítóját látták benne. Mások a magyar zenei közélet kiemelkedő egyéniségeként, a magyar zenei művelődés szószólójaként méltatták. Ismét mások – különösen határainkon túl – a kodályi elveket, gondolatokat koherens egységként, eszmerendszerként summázták.

Vajon mennyiben tekinthetjük módszernek, koncepciónak vagy éppen filozófiának a kodályi elveket? A következőkben erre a kérdésre igyekszem választ adni, mégpedig Kodály írásaiból, nyilatkozataiból vett részletek kiemelésével, azaz magát Kodályt idézve.

Kiindulásként válasszuk a „Százéves terv”-ben megfogalmazott célkitűzéseket!

### „CÉL: MAGYAR ZENEKULTÚRA

Eszközök: a zenei írás-olvasás általánossá tétele az *iskolán keresztül*. Egyben a magyar zenei szemlélet öntudatra ébresztése a művészeti nevelésben csakúgy, mint a közönségnevelésben. A *magyar zenei közízlés felemelése*, folyamatos haladás a jobb és magyarabb felé.

A világirodalom remekeink közkinccsé tétele, eljuttatása minden rendű és rangú emberhez. Mindezek összessége teremti meg a távol jövőben felénk derengő magyar zenekultúrát.”<sup>1</sup>

Mivel e cél megvalósításában fontos feladat hárul az iskolára, az iskola teendőinek megfogalmazása az előző idézet gondolati folytatásának tekinthető.

„Az általános iskola célja: *a teljes embert megalapozni*. Zene nélkül nincs teljes ember. Jó mérnök, vegyész stb. lehet valaki, ha tizenöt éves koráig rá sem gondol. De zeneértő nem lehet, ha hat éves korában (s játékosan még előbb) nem kezdik rendszeresen nyitogatni – gyakorolni a fülét.”<sup>2</sup>

Röviden foglaljuk össze a zenei nevelés legfontosabb kodályi elveit!

Első fontos alapelv, hogy a zenei nevelésnek *korai életszakaszban kell kezdődni*:

„Kezdeni már az óvodában kell, mert ott a gyermek játszva megtanulja azt, amit az elemiben már késő. Nagy tömeg zenei benyomást raktároz el a

gyermek már az iskola előtt, s ha ebben túlteng a rossz, akkor zenei sorsa már eldőlt egész életére.”<sup>3</sup>

Lényeges mozzanata a nevelési rendszernek az *énekes megközelítés*: széleskörű zenei nevelés csak vokális alapokon képzelhető el.

„A hangszer a kevesek, kiváltságosak dolga. Az emberi hang a mindenkinek hozzáférhető, ingyenes és mégis legszebb hangszer lehet csak általános, sokakra kiterjedő zenekultúra termő talaja.”<sup>4</sup>

„A hangszer nélküli szabad ének a zenei képességek igazi és mélyreható iskolája.”<sup>5</sup>

A zenei nevelés *legfontosabb anyaga az egyszólamú népdal*. A népdal tehát a „zenei anyanyelv”, de nem feltétlenül azért, mert ezt minden gyermek otthonról hozza magával, hiszen a harmincas évek városi gyermekeinek – a maihoz hasonlóan – nem volt ismert zenei közege a népdal! Kodály azért választja a zenei nevelés tartalmi alapjának, mert énekelhető, egyszólamú, továbbá nemzeti és esztétikai értéket hordoz.

Fontos azonban leszögezni, hogy a magyar népdal lényeges, de nem kizárólagos anyaga a zenei nevelésnek:

„Énekelje a magyar ifjú idegen népek dalait, énekelje a maguk nyelvén. Így ismeri meg belőlük a népeket, így tanulja meg jobban a nyelvüket, amire eléggé nem igyekezhet.”<sup>6</sup>

„Hogy idegen dalokat is énekeljünk? Feltétlenül, de nem úgy, mint eddig, többnyire: magyarrá álcázva, hanem világosan megmondjuk, honnét való. És amennyire lehet, eredeti nyelven. Dallam és ritmusképleteik egész sora ismeretlen a magyarban, ezek nélkül csonka marad a gyermek zenei szemlélete.”<sup>7</sup>

A húszas években Kodály elsősorban a zenei nevelés anyagával foglalkozott, a harmincas évektől azonban – a *kottaolvasás* hangsúlyozásával – egyre inkább a metódus kerül a figyelem előterébe, de mindvégig hangsúlyozza a zenei írás-olvasás eszköz jellegét.

„...a nagy zene, a többszólamú zene írás nélkül nem élhet meg. Ha ebbe akarjuk elvezetni embereinket, akkor meg kell tanulni az írást.”<sup>7</sup>

A *relatív szolmizáció* minden bizonnyal a Kodály-módszer leglátványosabb, de nem legfontosabb eleme. Csak a harmincas évektől találkozunk vele Kodály nyilatkozataiban, írásaiban és mindig – hangsúlyozottan – eszközként! Olyan eszközként, amellyel a zenei gondolkodást megalapozó tonális tapasztalat szerezhető. Ez a feltétele a belső hallás fejlődésének, a tiszta intonációnak.

Végül, de nem utolsó sorban meg kell említeni a *zenei élmény* fontosságát:

„Az iskolában úgy kell tanítani az éneket és zenét, hogy ne gyötirelem, hanem gyönyörűség legyen a tanulóknak. Nem a fogalmi, racionális oldalról



kell megközelíteni, hanem az élmény a döntő. Sokszor egyetlen élmény megnyitja a fiatal lelket a zenének. Ezt az élményt nem lehet a véletlenre bízni: ezt megszervezni az iskola kötelessége.”<sup>8</sup>

Mint láttuk, Kodály a „teljes ember” megalapozásában jelölte meg az iskola feladatát. Ennek a teljességnek fontos része az *anyanyelv helyes használata*: A rossz kiejtés egyik oka: „az oktatás teljes hiánya. Végigjárhatjuk a tizenhat iskolát anélkül, hogy valaha figyelmeztetnének a hibás kiejtésre, s megmutatnák a jót. Sokan beszédhibával mennek végig az egész életen, holt fiatakorukban könnyen leszoktak volna róla. Ennek folytán a fórumot ellepik a rosszul beszélők. Tehetik, mert elhalványult az érzék, nincs kritika, nincs kötelező irodalmi kiejtés.”<sup>9</sup>

Több ízben hangsúlyozta az *idegen nyelvtudás* fontosságát:

„Az idegen nyelvekről nem mondhatunk le, sőt arra kell törekednünk, hogy legalább egyet minden művelt magyar tökéletesen tudjon. De használjuk fel idegen nyelvtudásunkat arra, hogy vele magyar nyelvtudásunk nyerjen, ne veszítsen.”<sup>10</sup>

Alig van az iskolai nevelésnek olyan területe, amely elkerülte volna Kodály figyelmét, amelyre ne tért volna ki valamelyik írásában vagy nyilatkozatában. Nem meglepő tehát, hogy a testnevelés fontosságáról is írt egy 1929-ben született munkájában: „Olyan utat kell megtenni az énektanításnak, mint amilyet a torna tett a régi „tornamestertől” a testnevelő tanárig. Én bizony nem sokallom, ami a testnevelés terén az utóbbi években történt. Sőt keveslem. Addig nem beszélhetünk testnevelésről, amíg a gyermek mindennapi tornája után le nem moshatja magát tetőtől talpig az iskola kristálytisza medencéjében.”<sup>11</sup>

A „teljes ember” nem egyenlő az oktatási tartalmak összességével. A nevelés, a személyiség fejlesztése – iskolában és azon kívül – sokat nyerhet a zenéből. A *zene személyiségformáló ereje* lényeges kodályi gondolat.

„A zene ügye az általános iskolában nem is a zene ügye elsősorban. Községnevelés = közösségnevelés. A közösségi ember formálásához egyetlen tantárgy sem járul annyival, mint a jól vezetett ének.”<sup>12</sup>

„A jó zenének feltétlenül van általános embernevelő hatása, mert sugárzik belőle a felelősségérzet, az erkölcsi komolyság. A rossz zenéből mindez hiányzik, romboló hatása odáig terjed, hogy megingatja az erkölcsi törvénybe való hitet.”<sup>13</sup>

Kodály írásaiból nagyon tisztán körvonalazódik a kodályi pedagógia mozgatója. Egyik oldalon találjuk a Kodály által vallott *értékrendet*, a másik oldalon pedig az ettől igen eltérő *valóságot*. E kettő egymáshoz közelítése az értékelismerés és a helyzetfelismerés ellentmondása a kodályi pedagógia pszichológiai alapja, mozgatója.

Kodály eszmerendszere természetesen ennél jóval több. A pedagógia értelmét a kultúrába helyeztettsége, zene esetében a magyar zenekultúrába helyeztettsége adja. A „*magyar*” jelző ez esetben nem mellékes!

„Hogy milyen és mennyi zenét fogyaszt: rendkívül jellemző minden népre és nemzetre. Ezért a zenei élet formái mindenütt mások. Változtak a századok folyamán, de mindig a nép vagy nemzet karakterét, annak esetleges változásait követték.”<sup>14</sup>

A nemzeti zenekultúra mindig az általános emberi kultúra részeként jelenik meg Kodálynál. E kultúra egyik sajátossága a hagyományokba ágyazottsága, a *tradíciók* folytatása és továbbvitele. Másik ismérve a *minőség*, az érték elfogadása, amelyet több helyen az „fzlés” fogalmával azonosít.

Ahogy a „teljes ember” nem egyenlő az általa birtokolt ismeretek összességével, úgy a kultúra sem azonos az információk egészével. Mindkét esetben fontos, sőt nélkülözhetetlen az egyén, a személyiség, a tudást hordozó, önmagát és másokat formáló Ember.

„Három dolog kell nemzeti zeneirodalom létrejöttéhez. Először: hagyomány, másodszor: egyéni tehetség, harmadszor: sokak lelki közössége, mely az egyéni tehetség megnyilatkozását, mint magáét fogadja.”<sup>15</sup>

Az általános emberi kultúra értelmezése Kodálynál elsődlegesen európai kultúrát jelent, s egyúttal felveti a magyarság és európaiság viszonyát is.

„... mi köthet egyedül minket Európához? – A kultúra közössége, mely minden nemzet nagy alkotóinak, a nagy alkotók nemes anyagból, időtálló formába öntött műveinek nálunk is állandó otthont ad.”<sup>16</sup>

„... nem mind kultúra, ami idegen, s nem szükségképpen idegen, ami kultúra. Megérkeztünk az örök problémához: magyarság és európaiság szintézise, Szent Istvántól máig és örökké. Addig él a magyar, míg meg tudja oldani.”<sup>17</sup>

A fenti idézetekből talán már kirajzolódik a kodályi gondolatok rendező elve: a módszerek, a tartalmak, az elvek mind-mind építőkövek egy nemzet-nevelő eszmerendszerhez, amelynek két pillére az európai kultúrába illesztett *értéktrend* és *humanizmus*. És Kodály a zene feladatát ezen az eszmei, filozofikus szinten is megfogalmazza:

„Mert mi más a zene hivatása, mint a világegyetem örök harmóniáját tükrözni és hirdetni az embereknek, hogy megtanuljanak beleilleszkedni.”<sup>18</sup>



## Jegyzetek

1. Százéves terv, 1947. I. 207.
2. Közönségnevelés, 1958. I. 138.
3. Gyermeknapi beszéd, 1951. I. 246.
4. Éneklő ifjúság, 1941. I. 117.
5. A komoly zene népszerűsítése, 1946. I 199.
6. Százegy magyar népdal, 1929. I. 47.
7. Bicinia Hungarica - Utószó az I. füzethez, 1937. I. 65.
8. Gyermekkarok, 1929. I. 39.
9. A jó magyar kiejtésért I. A magyar kiejtés romlásáról, 1937. II. 292.
10. A jó magyar kiejtésért II. Vessünk gátat kiejtésünk romlásának, 1938. II. 302.
11. Gyermekkarok, 1929. I. 40.
12. Közönségnevelés, 1958. I. 318.
13. A komolyzene népszerűsítése, 1946. I. 196.
14. Magyarság a zenében - Zene és társadalom, 1939. II 254.
15. Mi a magyar a zenében? 1939. I.77.
16. Magyarság a zenében - Jövő, 1939 II. 260.
17. Magyarság a zenében - Jövő, 1939. II 259.
18. Békekongresszusi felszólalás, 1952. I 257.

## **Schubert Zselízen**

Schubert Bécsben élt és alkotott. Viszonylag kevés alkalom adatott számára, hogy máshol is bemutatkozzon.

Előadásom e lehetőségek egyikéről, a Zselízen eltöltött időről számol be. Schubert két alkalommal járt e vidéken 1818-ban és 1824-ben. A témával kapcsolatban több kérdés is felmerül:

1. Mi készítette Schubertet, hogy a Zselízen felajánlott állást elfogadja?
2. Kinek a közvetítésével ismerte Esterházy János Schubertet?
3. Esterházy János és családja milyen kapcsolatban állott a zenével?
4. Zselíz és környezete milyen hatással volt Schubertre?
5. Milyen művek születtek ebben az időben?

### *1. Schubert körülményei a zselízi tartózkodást megelőző időszakban*

Schubert segédtanító volt apja mellett, majd a család lakásváltoztatása után Roßauban lett zenemester. Ebben az időben fejezte be a VI. szimfóniát, az Esz dúr vonósnygyest, a Trauer és Sehnsuchts walzert. Dalt viszonylag keveset írt ekkor. Fizetése igen csekély és megalázó volt. A nyomasztó anyagi gondok elől menekülve pályázta meg a laibachi zenetanári állást, amelyet nem kapott meg. Minden lehetőséget, megragadott, hogy sorsa jobbra forduljon. Haydn példája lebegett a szeme előtt, aki az Esterházy család szolgálatában állva gondtalanul hódolhatott a zenének.

Ebben az időben a főúri családoknál nagy divatja volt a zenetanításnak. Az arisztokrata családok gyermekeinek érteni kellett a zenéhez és énekhez. Azt is elvárták tőlük, hogy valamilyen hangszeren játszanak. A házi zenetanítónak több feladata is volt. Az oktatás mellett házi zenekart kellett szervezni, ünnepélyes alkalmakra új műveket komponálni.

Schubert anyagi helyzete nagyon rossz volt ezért fogadta el Esterházy János meghívását Zselíre.

### *2. Az ajánló*

Johann Karl Unger gazdasági tanácsos és lelkes művészetbarát. A lánya Unger Karolina Salieri és Vogl tanítványaként előszeretettel énekelte Schubert dalait. Ő hívta fel a figyelmet Schubertre, amikor meghallotta, hogy a

gróf gyermekei számára zenetanítót keres. (Unger Karolina híres énekesnő lett. Ő énekelt Beethoven IX: szimfóniája bemutatóján a szoprán szólót.)

### 3. Az Esterházy család

„Magyarország leggazdagabb földbirtokos családja volt. Két ágra oszlott: a hercegi és grófi ágra. Esterházy János Károly (1775 -1843) a grófi ághoz tartozott. Hat gyermeke volt négy lány és két fiú. Mindössze három gyermek érte meg a felnőttkort: Mária (1803-1837), Karolina (1805-1851), Albert (1813-1845). Édesanyjuk gróf Festetics Rozália (1779 -1854) csillagkeresztes és palotahölgy igen művelt és zeneértő asszony volt.” (Horváth 2000. 61. p.) Mária és Karolina ügyesen zongorázott és énekelt.

### 4. Zselíz és környezete

Esterházy János és családja Bécsben élt csak a nyári és őszi hónapokat töltötte Zselízen.

„Zselíz Bars megyében Léva mellett, a Garam partján található. A zselízi birtok 16017 hold volt, Bars és Hont megyében terült el. Művelés szerint szántó, erdő, rét és szőlő. A nagy területhez több falu is tartozott.” (Horváth 2000. 60. p.)

„A zselízi kastély 1720-ban épült klasszikus stílusban. Gondosan ápolt angolpark, (melynek területe 11 ha) vette körül és a Sári patak szelte ketté. A parkban értékes és ritka fákat csodálhattak meg a látogatók.

Ebbe az ideális környezetbe érkezett meg Schubert 1818. július 7-én. Az első hetekben igen jól érezte magát. A park csendje, a magyaros vendégszeretet. A falusi élet újdonságként hatott.

1818-ban egyik levelében írja: „Én valóban kitűnően, érzem magam akár csak egy isten úgy élek itt és komponálok. Mayrhofer dalszövege az Einsamkeit már kész, és azt hiszem ez a legjobb dalom, hiszen minden gond nélkül voltam, miközben írtam.” (Franz Schubert levelei 1978. 18. p).

### Schubert időbeosztása

Korán kelt és sétált a parkban. Reggeli után megtartotta a zongoraórárt majd elkezdett komponálni. Délután kigyalogolt a Garam partjára és órákig csodálta a folyó sebes folyását. Ezután kilovagolt a Hosszúlánccsatornába. Itt egy körülbelül 800 éves tölgy állt, melynek korhadt belsejét kivájták, és egy asztalt helyeztek el benne. Az asztal körül tizenketten fértek el, vadászat alkalmával itt tartották a közébdét. Az öreg tölgyet Fakastélynak nevezték.

Schubert vacsora után a családi összejöveteleken vett részt: Itt zongorázott és tanítványai is bemutatták legújabb tudásukat, zongoráztak és énekeltek. Schubert késő éjszaka sem pihent. Amikor eszébe jutott egy dallam azonnal lejegyezte, ha nem talált papírt a falra írta a művet.

Schubert szabad idejében többször kilovagolt az uradalmi vízi malomba a közeli Tergenyére, ahol német telepesek éltek Szívesen időzött a mezőn dolgozó parasztok között is. Vasár és ünnepnapon, a falusi mulatságokon jelent meg, ahol a cigányprímások játékában és a népviseletben járó fiatalok táncában gyönyörködött. Schubert sok itt hallott dallamot őrzött lelkében, amelyet felhasználott műveiben. Az első zselízi tartózkodás alatt gyengéd szálak fűzték Josepha Pöckelhoferhez, aki a kastélyban szobalány volt.

Schubert örömet lelt tanítványaiban, akik igyekeztek tanáruk kedvében járni. Délelőtt és este is zongoráztak. A szalonban álló hangszert Schmiedt Károly pozsonyi hangszerész készítette. (Horváth 2000. 62.-63. p.)

### *5. Schubert az első zselízi tartózkodás komponált művei*

Schubert az első zselízi tartózkodás alatt 17 művet komponált (Horváth 2000. 71-72p).

Zongoradarabokat, négykezes zongoradarabokat, dalokat, rekviemet írt:

B-dúr négykezes szonáta. op. 30

G-dúr német tánc két trióval

Két E dúr ländler négykézre

B- dúr négykezes polonaise (Vázlat)

Énekyakorlatok szoprán és alt szólamra jelölt basszussal.

Einsamkeit (Magány) Mayrhofer szövegére

Német rekviem g-mollban -szoprán alt tenor basszus énekhangra orgonakísérettel Ferdinánd bátyja neve alatt jelent meg Az ő megsegítésére írta Schubert.

Der Blumenbrief, (A viráglevél) A.W.Schreiber szövegére

Das Marienbild, (A Mária kép) A .W. Schreiber szövegére

Nyolc variáció egy francia dalra négykézre op. 10. A művet Schubert Beethovennek ajánlotta. A dal szövegét a zselízi könyvtárban lelte fel, melyet Louis Drout írt.

f-moll zongoraszonáta

Blondel zu Marien dal (ismeretlen költő verse)

Das Abendbrot op. 173.(Az alkonypír) Schreiber költeménye

Szonett I: II: III: Petrarca versére. A költeményeket a zselízi könyvtárban találta Schlegel fordításában.

*Schubert második zselízi tartózkodása 1824 májustól október 16-ig tartott.* (Horváth. 2000. 93-103)

Újra a nehéz anyagi körülmények készítették Schubertet, hogy elfogadja Esterházyék meghívását. A gróf azzal fejezte ki megbecsülését, hogy a fizetését felemelte. Így Schubert e rövid idő alatt annyi pénzt kapott, ami egy segédtanító két évi fizetésének felelt meg.

Schubert szorgalmasan tanított és komponált. A szép molnárlány dalciklus kéziratát is javította.

Schubert életére és művészetére hatással volt az ez időben fellángoló kapcsolat és a zselízi kastély vendégei révén új barátságok létrejötte.

A második zselízi tartózkodás alatt mély benyomást gyakorolt rá Karolina, a gróf fiatalabbik leánya. Az a reménytelen szerelem kihatott Schubert egész életére.

Karolina 18 éves volt ekkor. Jól zongorázott, szépen énekelt, és a festészet is érdekelte.

Karolina az évek során egyre jobban tisztelte Schubertet. Gyűjtötte kéziratait. A társadalmi rangkülönbség nem tette lehetővé, hogy Schubert megkérje Karolina kezét.

A zselízi kastélyban gyakran vendégeskedő Schönstein báró zenei estek keretében ismerkedett meg Schuberttel. A házi zenekar hangversenyein gyakran énekelt Schubert dalokat Schubert neki ajánlotta "A szép molnárlány" dalciklust.

Egy alkalommal a grófné megkérte Schubertet, hogy írjon számára kvartert Friedrich de la Motte Fouque egyik versére. A zeneszerző a megbízást azonnal teljesítette. Elkészült a Gebet (Ima), amelyet már másnap a család, Schubert és Schönstein báró adott elő.

#### *A második zselízi tartózkodás alatt született művek*

Schubert 10 művet komponált az itt eltöltött idő alatt (Horváth 2000. 99-100. p). Ezek nagy része négykezes zongoradarab, amelyek magyar dallamokat is felhasználnak. Emellett zongoradarabok, kvartett, arpeggionera és zongorára írt művek szerepelnek az ebből az időből származó műjegyzékben.

Négykezes zongoradarabok

Nagy duo

8 variáció saját témára

4 ländler

Divertissement a la hongroise

Magyar dallam h-mollban

6 nagy induló zongorára, valamennyi induló triót is tartalmaz

6 német tánc zongorára  
3 zongora ecossaise  
Kvartett Gebet op post. 139.  
a-moll arpeggione szonáta

A második zselízi tartózkodás során Schubert anyagi helyzete rendeződött, egészsége helyreállt. Művészete gazdagodott a megismert magyar dal-  
lamok révén.

Karolina iránt érzett szerelme inspirálta később az f-moll fantázia meg-  
írását, amelyet neki ajánlott.

### *Irodalom*

Franz Schubert levelei. Zeneműkiadó, Budapest 1978. 18. p. Gádor Ág-  
nes fordítása.

Fábián László Franz Schubert életének krónikája. Zeneműkiadó, Buda-  
pest, 1975.

Horváth Géza. Franz Schubert Zselízen. Kovács károly elveszettnek hitt  
kézirata alapján. Lilium Aurum, 2000. Dunaszerdahely.

**Frank Oszkár**

## **A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése**

Előadásom alapja az 1982-ben megírt és 1994-ben, az Akkord Zenei Kiadó gondozásában megjelent könyvem, amelyből néhány példányt magammal hoztam, megtekintés céljából.

A könyv megírására az a felismerés inspirált, hogy a romantikus zene nyelvezetével addig a zenetudomány nem foglalkozott olyan behatóan, mint például a barokk-klasszikus harmónia- és formavilággal, vagy a XX. századi zene egyes jelenségeivel (arany metszés, tengelyrendszer, dodekafónia).

A tervezett sorozat főcíme: *A romantikus zene műhelytitkai*. Eddig két kötet készült el. Az első Schubert dalaival, a második Chopin zongoraműveivel foglalkozik.

Schubert a klasszikus és romantikus zene határán élt és alkotott. A bécsi klasszicizmushoz elsősorban hangszeres művei kapcsolhatók. A német dal, a *Lied* azonban egyértelműen szubjektív, a költő egyéni érzelmeit visszaadó és elmélyítő romantikus műfaj, amelynek első, maradandó értékű remekműveit Schubert alkotta meg.

A könyv fejezetei a dalok énekszólamával, vers és dallam kapcsolatával, a zongoraszólam szerepével, hangzásvilágával, a harmóniákkal, hangnemekkel, formátípusokkal foglalkoznak. Ebből szeretnék a következőkben némi ízelítőt nyújtani.

### *Dallamtípusok*

A könyvben szereplők közül hármat említék meg: népies, vándorló és „jódlizó” dalamokat.

Az osztrák népzene derűs, egyszerű hangján szól például az *Einsamkeit* (Egyedüllét) következő témája: (kottapélda).

Hasonló szellemű például Haydn *Évszakok* című oratóriumában Simon gazda áriája: (kottapélda).

Még sok példát lehetne említeni és összehasonlítani (Heidenröslein – Varrásfuvola, stb.).

A *vándorlás* Schubert egyik meghatározó „életformája”, számos dalban fedezhető fel vándorló melodika, amelyre általában az egyenletes mozgású indítás jellemző. Sok dalának címében is szerepel a vándor, vándorlás szó.

Két dalciklusának kezdő dallama is ide sorolható, kétféle, egymással ellentétes jelentéstartalommal.

A Szép molnárlány első dala, *Das Wandern* (A vándorlás) vidám, bizakodó, emelkedő hangközlépésekből álló dallam: (kottapélda).\*

A Téli utazás első dala, *Gute Nacht* (Jó éjt) is egyenletes mozgással indítja útjára a vándort, de ez a dallam szomorú, borongós, ereszkedő hangközlépésekből álló: (kottapélda).

Sok hangszeres téma is besorolható ebbe a típusba. Például Beethoven op. 59. F-dúr (Razumovszkij) kvartettjének kezdő témája: (kottapélda).

Schubert c-moll impromptu-jének témája: (kottapélda).

Az osztrák alpesek világát idézi fel a *Heimweh* (Honvágy) következő törtak-kordos, „jódlizó” dallama: (kottapélda).

A dalok ritmikáját vizsgálva, legfeltűnőbb jelenség a daktilus (tá – ti ti) sűrű, több értelmű használata. Gyászos hangulatot fejez ki például Beethoven VII. szimfóniájának II. tételében a kezdő téma: (kottapélda).

Hasonló ritmusú a *Der Tod und das Mädchen* (A halál és a lányka) című dalban a halál félelmetes nyugalmat kifejező motívum: (kottapélda).

(Petőfi csodálatos verse: *Szeptember végén* is daktilus-lejtésű.)

Ugyanez a ritmika dúrban, élénkebb tempóban, vidám, népi karakterű. Ilyen a több műben is megtalálható „Rosamunda-motívum.” Például az á-moll vonósnégyesben: (kottapélda) és a B-dúr impromptu-ben: (kottapélda).

A vers és dallam kapcsolatát vizsgálva, több alkalommal felfedezhető a szöveg szabad kezelése, az érzelmi kifejezés elmélyítése céljából. Például a Goethe versére komponált *Gretchen am Spinnrade* (Margit a rokkánál) nyugtalan, vágyakozó szövege jambikus lejtésű. Pontos, merev zenei visszaadása a következő ritmikát eredményezné: (kottapélda).

Schubert a fontos szótagok (Ruh = nyugalom, Herz = szív, stb.) megnyújtásával és szünetekkel teszi még élőbbé, kifejezőbbé az érzelmi mondanivalót. Ebben a remekműben fontos a zongoraszólam szerepe is. Az ostinato-kíséret nem csak illusztrálja a rokka pergését, a pedál mozgását, hanem a mély basszus szívdobogást, a pergő felső szólam izgalmát, nyugtalanságot is kifejez: (kottapélda).

A kezdő sor („Nyugalmam oda, nehéz a szívem...” a dal végén is megjelenik, lezáratlanul hagyva az énekszólamot).

A harmóniakat röviden említve, sok példát találunk a klasszikus zenében meghonosodott akkordok újszerű kezelésére.

A nápolyi akkord megjelenésének egyik érdekes példája a Heine versére írt *Der Atlas* záró motívuma. A többször visszatérő felkiáltás (A fájdalmaik egész világát kell viselnem) utoljára a legfájdalmasabb, itt a *Schmerzen* = fájdalmaik szónál csúcshangként és mély basszusként egyaránt hallható a „nápolyi hang” (g-mollban Asz): (kottapélda).



A *Heimweh* (*Honvágy*) című dal „...unwiderstehlicher Sehnsucht” = „ellen-állhatatlan vágyakozás” szövegének ismétlésekor moll-hangzású nápolyi akkord (á-mollban b-moll) hangzik fel, *ff* dinamikával: (kottapélda).

A *hangnemi összefüggések*, modulációk terén is felfedezhető a Schubert-dalok hihetetlen sokszínűsége és kifejező ereje. Megemlíthető például a *Der Wegweiser* (*Az útjelző*), amelyben – többek között – a bartóki tengelyrendszer felé mutató hangnemi felépítés is megfigyelhető.

\* Megjegyzés: A (kottapélda) jelzésű részeknél az előadást kottapéldákkal követték a résztvevők.

## Schubert és a színpad világa

„Szeretném magam megmutatni,  
Hogy látva lássanak,  
Hogy látva lássanak

Ezért minden: önkínzás, ének:  
Szeretném, hogyha szeretnének...”

- Majd száz esztendeje, 1909-ben írta Ady Endre, de írhatta volna e sorokat Franz Schubert is 160 évvel ezelőtt. Hisz Schubert, a kitűnő dalszerző, hogy „látva lássák”, már 14 éves korában, 1811-ben, a színpad után vágyva, megírta a Der Spiegelritter csupán töredékben ránk maradt zenéjét. És ezt követően tizenkét éven át szeretné magát megmutatni. Ezért veszi ostrom alá a világot jelentő deszkákat, vállalva a sorozatos kudarcok ódiumát is. Vajon mi készítette a tehetséges dalszerzőt, a baráti kör kedvelt „Schubertiádnak” hőseit, hogy a sorozatos fiaskókat szülő operaszerzésre adja fejét?

Minden bizonynal a műfaj sajátossága, a nagy nyilvánosság előtti megmutakozás lehetősége. A dalok műfaja, melyben Schubert oly otthonosan – s mint később bebizonyosodott, oly sikeresen is – mozgott, introvertált alkotó egyéniséget kíván. Olyan művészt, aki érzékeny a belső, lelki hatásokra, aki befelé fordulva, önmagába fojtva éli meg a világ jelenségeit. Megéli, de nem konfrontálódik vele. Aki mintegy sajátos szerepjáték résztvevője, más bőrébe bújva, ezer alakba képzelet magát. Vadász ő és molnár leányka, de ő a patak meg a pisztráng is. A dalköltő Schubert, mintegy hatszáz dalában, számtalan különböző hangulatot, más-más közérzetet old zenévé, az emberi érzékek szinte teljes skáláját: a bánatot, vágyódást, szerelmet, aggódást, örömet, hősiességet, félszességet és szenvedélyt. Még a természeti képeket is megszemélyesíti. Nála a hegy dacos, a patak vidám, a fák méltóságátjeljesek, egyszerű emberi tulajdonságokkal rendelkeznek. A látvány lényegét ragadja meg, s azt az emberi lélekben visszatükröztetve mutatja be. A lényegre való koncentrálás jellemzi a talán legdrámaibb dalát, az Erliköniget is. Méltán írja róla egyik első kritikus, Hentl:

„Mélyen megrendítő igazsággal jellemzi a dallambeli kifejezés a cselekmény belső tartalmát, az apának, a gyermeknek és a villikirálynak változó

érzéseit, míg a cselekmény külső részét, nevezetesen a ló vágatását és a vihar tombolását a kísérlet mértéktartó formában fejezi ki.”

A belső tartalom ez esetben is érzésekben jelenik meg és nem az érzelmek ütközésében. Schubert dalai mindig személyes monológok, és sohasem – még az Erlkönig látszat-párbeszédei ellenére sem, - személyek közötti dialógok. A dalok zenéje, - szerzőjük introvertált alkatából következően, - pillanatnyi lelkiállapotot rögzítő és nem cselekvő, szemlélődő és nem konfrontáló muzsika.

Ez az első, és talán legfontosabb oka Schubert színpadi sikertelenségének. Mert mint Franz Ignaz Costelli, a Házi háború librettistája írta: „az opera drámai cselekmény, zenével kísérve, nem pedig zene, amely alá szöveget illesztettek.” És nem kevés ironiával teszi hozzá: „véleményem szerint az összbenyomásnak többnek kell lennie annál, mint hogy egyes énekesek a torkuk ügyességét fitogtassák.”

Schubert járatlan a színpadi műfajban, ismeretlen számára a dramaturgia tudománya. Egy művész, aki alkotásaiban mindig kitért az ütközések elől, hogyan is ismerné föl a történetekben rejlő konfliktusokat? A dalciklusok szerzője, aki a zenei egymasmellettséget, egymásutániságot gyakorolta egész alkotói pályáján, segítség nélkül hogyan érezne rá az egyidejűségben rejlő drámai erőre? Konfliktus és a különböző szándékú törekvések drámai egyidejűsége nélkül pedig nem jöhet létre színpadképes zenedráma, azaz opera.

Schubertnek nincs szerencséje. Olyan csapnivaló librettisták szegődnek társául, mint Hermína von Chezy, a széplelkű, de minden drámai érzéket nélkülöző költőnő, a közepes képességű Castelli, aki jobb teoretikus, mint szerző, vagy a barátnak kitűnő, ám opera szövegírónak gyöngé Schober.

S mivel ő maga nem extrovertált, kitarulkozó személyiség, szeme elsiklik az elé tett antidramatikus történetek bárgyúsága felett. Mindegyikben csak az egyes szereplők lelkivilágára, hangulatára, gondolataira, tehát belső történéseire koncentrál s nem veszi észre hősei konfliktus-hordozó társadalmi közeg helyett, légüres térben, valódi szituációk helyett, kimódolt, lombikhelyzetekben sodródnak a szövegíró kénye-kedve szerint. Ezért azután a sílány történetek zenébe fogalmazásakor Schubert muzsikája se lett valódi drámai zene. Talán épp ez az oka, hogy színpadi zeneműveiből csupán az áriák, a dalbetétek váltak maradandóvá, mint örökéletű, zenemonológok.

Hogy átérezhessük Schubert lehetetlen helyzetét, nézzük meg néhány daljátéka, operája szűzségét.

Mind közül, talán a legkevésbé zavaros az 1820-ban bemutatott Die Zwillingbrüder, azaz Az ikertestvérek című. A darab két hajszálra egyforma fiú története, aki közül az egyik épp akkor lesz vőlegény, amikor kitör a háború és a harctérre kell mennie. Otthon maradt ikertestvére azonban belesze-

ret a magára maradt mennyasszonyba, aki – miért- miért nem, észre sem véve a cserét, mintha mi se történt volna, viszonozza a szerelmet. Ám a háború véget ér, az igazi vőlegény hazatér, és látva a kialakult helyzetet, zokszó nélkül lemond a leányról testvére javára. A történetből lehetne keserű hangvételű vígopera, - lám, milyen remek Mozart hasonló történeten alapuló Cosi fan tutte! – ha a szövegíró drámai fordulópontokat teremtett volna, ha lenne benne némi konfliktus és a végén illő katarzis. Ám ezek híján Schubert nem tehetett egyebet, - dalfüžért írt.

Szintén 1820-ban került színre és nyolc előadást meg is ért a Varázshárfa. A mű, egy bécsi díszlettervező jutalomjátékára készült. Az egész nem egyéb, mint egy megzenésített scenikai bemutató. Története helyett olvassuk kritikáját Rosenbaum úr, a bécsi művészeti élet szakértője tollából:

„Nyomorúságos csinálmány. Teljes balsiker a Theater an der Wienben. A gépek akadoztak, gyalázatosan működtek. Egy szereplő sem tudta szerepét. Először mindig a sügöt hallottuk. A szövegről, vagy ahogy nevezik: a varázsjátékról a legjobb akarattal sem lehet semmi vigasztalót mondani. A szöveg minden kritikán aluli, a zene viszont tetszett.”

Olyannyira jó zene volt, hogy előjátékát a szerző a Rosamunda nyitányaként élte tovább!

Az 1823-ban írt Házi háború szövegével sem járt jobban a tehetségtelen szövegírókkal sújtott Schubert. Arisztophanész pikáns, szerelmi sztrájkjéről szóló Lüsizisztrátéját az óvatos Castelli, álszent naccságák és erkölcsös zúrásgok szájaíze szerint, savát-borsát kilúgozva, élvezhetetlenné silányította.

Az 1823-ban színpadot kapott Rosamunda zavaros történetét meg sem kíséreltem elmesélni. Van benne hóbortos atya, és pásztori sorba neveltetett hercegnő – ő maga Rosamunda. Van benne hajótörést szenvedett álhúhász herceg. Szenvedélyes, zsarnok helytartó. Rajtakapott szerelmespár. Ál-őrült. Jóságos uralkodó, valamint össze-vissza cserélt ártalmatlan és méreggel átitatott levelek. No, és persze szerelem, meg ármány, minden mennyiségben. Minden van benne, csak igaz drámai helyzet nincs!

Csoda, hogy az ilyen és hasonló történeteket még Schubert zenéje se tartotta az operaházak színpadán? Így azután 15 színpadi műve közül egyetlen egy sem került föl a zenés színházak állandó repertoárjára. Zenéje még ma is csak a hangversenypódiumokon csendülne fel, ha két magyarnak, 1915-ben, nem támad zseniális ötlete.

A császárváros neves színházát a Theater an der Wient, 1901 óta magyar ember, Karczag Vilmos igazgatta. A karcagi születésű Kramer Vilmos – egy debreceni gabonakereskedő fia – 1876-ban vette fel a Karczag nevet, amikor a budapesti színiakadémián megkezdte tanulmányait. Nem sok időt fordított azonban a színészmesterség elsajátítására, mert hamarosan otthagya az Aka-

démiát, visszatért Debrecenbe és a Népbarát című hetilapnál felcsapott újságírónak. A jó tollú fiatalember rövid idő múlva már a pesti lapok munkatársa. A fővárosban ismét Thália búv körébe került, drámaírással próbálkozott – sikerrel. Egyfelvonásosai a Népszínházban és a Városligeti Színkörben kerültek színre, Lemondás című, három felvonásos drámáját pedig 1893-ban a Nemzeti Színház mutatta be. Mikor felesége Kopácsy Juliska, az akkoriban roppan népszerű énekesnő Bécsbe szerződött, ő is átköltözött oda és családi örökségéből megvásárolta a Theater an der Wient, majd 1908-ban a Raimund-Theatert is. Karczag nem csak két színházát igazgatta, hanem zeneműkiadó vállalatot is alapított. Színházaiban zeneszerzők, színészek és írók egész gárdáját fedezte fel. Lehár Ferenc, Oszkár Strauss, Fall Leó és Kálmán Imre számos operettje indult el Karczag Vilmos színházából a világsiker útjára. Leányát, Lilit az ismert bécsi színész Hubert Marischka vette feleségül, aki vezetője is volt Karczag vállalatainak.

Karczag agyában fogant meg a zseniális gondolat: színpadi művet kell írni Schubert életéről, zenéjének felhasználásával. A muzsika összeállításával a szintén magyar származású, Galgócon született Berté Henriket bízta meg.

Berté zenei tanulmányait az Országos Zeneakadémián végezte, de tanult Párizsban Delibes-nél is. Aranyos mesevilág című művét nálunk 1893-ban a Népopera, egyfelvonásos vígoperáját, a Hópehely-t 1899-ben, balettjét, a Velencei karnevált pedig 1903-ban a Magyar Királyi Operaház mutatta be.

Berté szövegíró társaival, Willnerrel és Reicherttel megírta a Három a kislány című operettet, melyben Schubert alakját és életét vitték színpadra. Az 1916. január 15-i, Theater an der Wien beli bemutatóval új műfajt is teremtetek, az úgynevezett „életrajzi” - operettet. Az édes-bús történethez faragott Berté Schubert dallamiból operett-melódiákat, duettekét, közzenéket és áriákat. A vállalkozás olyan sikerrel járt, hogy az operett a mai napig is az egyik legtöbbet játszott zenedarabja a világ zenés színpadainak. Így megtörtént az, amire Schubert életében hiába vágyott: sikeres színpadi szerző lett belőle.

A színpadi diadalt azonban nem mindenki nézte jó szemmel. A zenekritikusok valóságos háborút indítottak Berté ellen, kérdőre vonva őt: hogy merte a Schubert-dallamokat az operaszínpad céljaira kisajátítani? Bár Berté nem szorul védelemre, érdemes elgondolkodni azon, mi jobb, ha Schubert dallamai egy kottatár porrétege alatt elnémítva hevernek, vagy ha az operettszínpadon eljutnak azokhoz is, akik sohasem lépnek be a koncerttermek ajtaján?

Én feltétlenül Otto Keller német zenetörténésznek, Suppe közeli rokonának adok igazat, aki így vélekedett:

„Mit használ a népnek Schubert, ha csak a lakosság egy csekély töredéke ismeri műveit? Most, ebben az operett-vagy daljátékformában felhívták a figyelmet Schubertre. A közönség megismerte a nagy mester pompás muzsikáját, mégpedig csorbítatlan formában és könnyen bebizonyítható, hogy a Három a kislány bemutatja után sokkal több Schubert-kottát adtak el a világ zenemű kereskedései, mint előzőleg. Berté Henrikről, az összeállítóról mindenestre el kell ismerni, hogy ezekre az elmúlhatatlan kincsekre figyelmeztette a közönséget. Ezért nem tudom osztani és megérteni a zenekritikus urak felháborodását.”

Ha Schubert és a színpad világa közötti kapcsolatról beszélünk, nem mehetünk el szótlannul az 1928-as Schubert centenárium mellett sem. Ez alkalommal ismét egy kiváló magyar művész, Dohnányi Ernő nyúlt értő szeretettel a nagy bécsi zeneszerző művéhez.

November 19-én, az Operaház új betanulásban és átdolgozott szövegkönyvvvel – Robert Hirschfeld bécsi zenekritikus munkája, Harsányi Zsolt szellemes magyarázata, - Cselre csel címmel műsorára tűzte a Házi háborút. Mellette új bemutatóként került színre Schubert: A múzsa csókja című zongora-ciklusa, Dohnányi hangszerelésében, mint balett-pantomim. Meséjét Dohnányi neje, Galafrés Elza, volt német színésznő írta, és a koreográfia is az ő munkája.

Végezetül, ha mindezek után, arra keresnék választ, hogy Schubert sikertelen operaszerzői életműve hathatott-e az operairodalom fejlődésére, akkor Liszt Ferencet kell idéznem:

„Schubert hatalmas szolgálatot tett a drámai zenének. Azáltal, hogy a harmóniákban való deklamációt alkalmazta és kifejlesztette odáig, hogy a dalokat eddig el sem képzelt energiával és erővel töltötte meg, s a költészet mesterműveinek csodás kifejezést adott, nagyobb hatást gyakorolt az operastílusra, mint azt eddig hitték. Ő valóstotta meg a költői gondolatot a zene területén...”

## Schubert hungarizmusairól

– Kísérlet –

A Schubert-muzsika magyaros stíluselemeinek kérdései, immár több mint egy és egynegyed százada: *legalább* Theodor Helm 1871-es cikksorozata óta<sup>1</sup> foglalkoztatják – változó intenzitással – a magyar és nem-magyar elemzőket; ám minden téren kielégítő eredményeket felmutató, a téma összes aspektusát illetően megnyugtató válaszokhoz elvezető írásmű mindmáig nem született. Schubert életművének magyar vonatkozásait *együttesen* kellene vizsgálni, *egyetlen* nagyszabású publikáció keretében: kezdve a sort olyan Magyarországhoz *kötődő*, ám *nem magyaros* zenéjű alkotásokkal, mint például a *Lob des Tokayers* (D 248; érdekesnek mondható, hogy a magyarországi költők verseire írott Schubert-dalok többsége *ilyen*); folytatva a magyar eredetű stílusvilág jelenlétének *teljes körű* „feltérképezésével” Schubert kompozícióiban (*újból* átgondolva – és nem szabadon kihagyva közülük – *valamennyi*, az idők folyamán „szóba került” esetet), s eljutva végül az ilyen jellegű nyelvi alapelemek zeneszerzői asszimilálásának különféle módzataiig az analitikus bemutatás során. Bizonyos fokú mintaként szolgálhatnak ehhez a Schubert-zene beethoveni gyökerű nyelvi fordulatainak *életműbeli útját* nyomon követő tanulmányok, melyek szép számban láttak napvilágot az elmúlt évtizedek alatt. Egy ilyen típusú szisztematikus vizsgálódás részeként – és ezen a ponton lép föl a kérdéses munka speciális nehézsége – egész egyszerűen *nem kerülhető meg* a korábbi (mennyiségi tekintetben kétségtávol nem csekély) szakirodalom (sokszor egymásnak ellentmondó) szempontrendszereinek következetes végiggondolása. A problémakör *jellegénél fogva* alkalmatlan a *tabula rasa* kiindulású vizsgálódásokra: nem „intézhető el” egyetlen „huszárvágással” jó tucatnyi évtized vonatkozó irodalma (mint újabban megfigyelhető); korántsem mellékes például, hogy *mit* hallottak *magyarosnak* német elemzők a XIX. század második felében, és: *miért*. Az ekképpen felsejülő munka egyrészt „elborzasztóan” gigantikusnak tűnhet; ugyanakkor nem biztos, hogy valójában *egyetlen* elemzőre váró feladat.

A jelen tanulmány – konferencia-előadás szerkesztett változata lévén – természetéből adódóan nélkülözi az effajta heroikus célkitűzéseket. Összességében nem több apró szeletnél – vagy inkább morzsánál – a téma *egészét*

---

<sup>1</sup> *Ungarische Musik in deutschen Meistern*, in: Musikalisches Wochenblatt [Leipzig], az 1871. október 6-i számtól kezdve kilenc részben, folytatólággosan.

tekintve, s pusztán egy a *lehetséges* kezdő lépések közül, melyeket e téren tenni lehet (reálisan számolva esetenként a tévedés lehetőségével is). Mindennemű látványos rendszerezettséget nélkülöz; szabad irányváltások mentén halad viszonylag „kényelmesen”, s nem feltétlenül (és talán nem is *jellemzően*) a leggyakrabban emlegetett magyaros stílusú Schubert-példákat veszi sorra — ám rövid terjedelmén belül *épp ezáltal* igyekszik némi újdonsággal (is) szolgálni.

\*\*\*

Franz Schubert 1818-ban és 1824-ben, két zselizi tartózkodása során bőségesen hallhatott magyar muzsikát — és talán a XX. századi fogalmak szerinti *népdalt* is. Ám ahhoz, hogy az akkortájt már javában virágkorát élő verbunkos stílusú magyar tánczenével megismerkedjék, lényegében ki sem kellett tennie a lábát Bécsből — oly jelentékeny kínálat volt belőle a császárváros zeneműpiacán. Nem véletlenül: a nyugati műveltségnek hagyományosan afféle keleti „végvárát” jelentő, ugyanakkor – földrajzi fekvése következtében – egyfajta közép-európai kulturális „olvasztótégely”-szerepet szintén betöltő Bécs zenei sokszínűségében a térség gyakorlatilag valamennyi népe és nemzetisége képviseltette magát. Mindez a legkülönbözőbb korokra nézve igaz: így volt már hajdanán a barokk időszakában, s e nemes tradíció folyamatosága egészen a *századvég* időtlen-boldog békeéveinek operettterméséig nyomon követhető. Az itt élt komponisták dallamforrásainak rendkívül széles skálája *ebben* a hagyományban gyökerezett<sup>2</sup>. Az az ideológia, vagy árnyalt politikum, mely e kulturális heterogenitás mögé rejtőzve századokon át gyakorta megnyilvánult, *Schuberttől* mindazonáltal teljességgel idegennek tekinthető: amint látni fogjuk, nála egészen más sajátságokról beszélhetünk a magyar vonatkozások esztétikai oldalát illetően.

Első *dokumentálható* találkozása a verbunkosmuzsikával még ifjú korára nyúlik vissza, amikor is a cseh születésű Wenzeslaus Matiegka Bécsben megjelent öt tételes *Notturmo*-trióját fuvola - brácsa - gitár - gordonka *kvar-tetté* (D 96) dolgozta át a „szárnyait bontogató” 17 esztendő komponista Schubert. A műben „Zingara” feliratot viselő negyedik tétel motívikájának alapjául egy, az idő szerint általánosan elterjedtnek mondható verbunkosdallamtípus szolgál<sup>3</sup>. Csupán két – egymással is összefüggő – további Schubert-kompozíció címadása utal, már *önmagában*, egyértelműen *magyaros* eredetre: a zongorára, két kézre írott *Ungarische Melodie* (D 817) és a négykezes *Divertissement à l'hongroise* Op.54 (D 818). Az előbbi keletkezési

<sup>2</sup> V.ö.: Csáky Mór: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* (Európa, Bp. 1999), 182-183.

<sup>3</sup> Részletes bemutatás: Domokos Mária: *Verbunkos dallam Schubert Gitárkvartettyében*. In: Zenetudományi dolgozatok 1978, Budapest, 57-70.



helyét és idejét pontosan tudjuk a kézirat alapján (Zseliz, 1824 szeptember 2.)<sup>4</sup>, utóbbiét az irodalom rendszerint ugyancsak 1824 őszére – egy újabb publikáció viszont egy esztendővel későbbre – teszi<sup>5</sup>. A rövid *Ungarische Melodie*-t – afféle „nyersanyagként” – később a három tételes *Divertissement* rondó-szerkezetű fináléjához használta fel a zeneszerző. Ez a jóval terjedelmesebb – csaknem fél órányi előadási idejű – darab ugyanakkor remek tanúbizonyságát adja, hogy Schubert képes volt a verbunkos-stílus nyelvi eszköztárának, kifejezőmódjának tökéletes elsajátítására<sup>6</sup>. A hungarizmusokban rendkívül gazdag, s mellette leleményes szerzői ötletekben szintúgy bővelkedő *Divertissement* átfogó elemzésére itt és most nincsen mód. Legfőbb célunk a kompozíció alábbi vizsgálatával mindössze annyi, hogy általa bepillantást nyerhessünk a kelet-európai melosz friss impulzusaiban megbúvó – s az elődök által jószerivel még kiaknázatlan – lehetőségeket kiváló érzékkel felfedező: az átvett, külhoni elemeket *saját*, merész és újszerű nyelvi fordulataival ötvözni tudó Schubert alkotói világába.

Az eddigi szakirodalomból Domokos Mária cikkének<sup>7</sup> érdeme, hogy a többször visszatérő kezdőtéma<sup>8</sup> *lehetséges* népzenei inspirációját keresve, konkrétan rámutatott egy dallamtípusra, melyről – túl a „tisztán” *zenei* szempontú analógiákon – *földrajzi* elterjedtsége révén is feltételezni lehet, hogy Schubert hallotta valamely zsánerbeli változatát Zselizen<sup>9</sup>, és amelyet többek között a „*Hej a mohi hegy borának...*” kezdetű ismert népdal képvisel. Domokos tanulmánya ezenkívül a *Divertissement* jó néhány *verbunkos* karakterű stílusjegyre hívja fel a figyelmet. Számunkra most elsősorban *ez utóbbiak* továbbgondolása tűnhet érdekesnek: olyan dallamfordulatok, valamint egyéb különleges harmóniai, ritmikai megoldások szemügyre vétele Schubert egyetlen *több tételes és egészében magyaros* kompozíciójában, melyek az életműben másutt is felbukkannak, és – közvetlenül, vagy közvetve – összefüggésbe hozhatóak a kor magyar zenei repertoárjával.

<sup>4</sup> O. E. Deutsch: *Schuberts „Ungarische Melodie”*. In: *Studia Musicologica* III. Budapest 1962, 89-93., facsimile közreadással.

<sup>5</sup> Domokos Mária: *Schubert Magyaros divertimentójáról*. In: *Muzsika*, 1997 december, 6-10.

<sup>6</sup> V. ö. Pethő Csilla: *Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert*. In: *Studia Musicologica* 41 (2000); a Schubertre vonatkozó rész: 248-284., ezen belül: 261-64.

<sup>7</sup> Domokos Mária, u.o.

<sup>8</sup> A Domokos-cikk megállapítja, hogy a kérdéses téma a háromtételes szerkezetet összefogó belső materiális „kapcsok” egyike. Ehhez hozzátehetjük azt is, hogy számos későbbi téma – így a nyitótétel dúr verbunkos-zenéje is részben – ebből nő ki. Schubert ciklikus monotematikus törekvéseinek jellemző esetét láthatjuk itt.

<sup>9</sup> Lásd barátai idézett visszaemlékezéseit Domokos Mária tanulmányában.

Már a nyitó téma eleve meglepi a hallgatót — *nyugati* kompozíciótól mérőben szokatlan hangzásvilága révén. Az első pillanattól kezdve egyfajta sejtelmes, megfoghatatlan, mondhatni szinte legenda-ízű varázs övezi. Különös vonása ennek a muzsikának, hogy egészében sokkal „északiasabb” hangot üt meg annál, mint amelyet a címfelirat alapján valójában várnánk. Ez a volta-képpen „távolság” benyomását keltő – és némileg színpadiasnak minősíthető – atmoszféra természetesen több, mint egyszerű díszlet: fellelhető már benne ugyanis annak a magyar tárgyú „puszta-romantikának” a lényegi magva, mely afféle „összművészeti toposzként” kíséri majd végig a századot – legnagyobb hazai zenei példáit talán Erkel Ferenc, Mosonyi Mihály tollából ismerjük –; s e toposz visszatérő, szinte elmaradhatatlan kísérőjelensége lesz a magyarsággal kapcsolatos megannyi *nyugati* zenei alkotásnak, irodalmi, vagy képzőművészeti ábrázolásnak, évtizedeken át. Talán nem túlozunk azt állítva, hogy a „mérhetetlen pusztaság” ilyenfajta, koraromantikus elvágyódással telített érzékeltetése végeredményben a *szabadság*, a *korlátatlanság* képzetével asszociálódik, s ezáltal a schuberti alkotói világlátástól, egyáltalán: a restauráció időszakának jellegzetes művészeti szemlélet- és kifejezőmódjától csöppet sem mondható idegennek — *szimbólumként* fogható föl. Tagadhatatlanul ott bujkál ezekben az ütemekben valamiféle fojtott heroizmus is, mely lassan, lépésenként bontakozik ki csupán, hogy majd a finálé *Rákóczi-induló* emlékképeket ébresztő<sup>10</sup> csatazenéjében érhesse el tetőfokát. Schubert bizonyos értelemben *kétpólusú* zenei világot teremtett a *Divertissement*-ban.

Már a kezdőtéma harmóniai „távoli vizekre eveznek” tehát, és megnyitják egy titokzatos, álomszerűen felépített költői „birodalom” kapuit. A hosszan, töredékes formában feltárulkozó nyitó dallam végeredményben Schubert „saját népdala” lett; arról, hogy az egykoron hallott magyar melódia jelentős átalakításon mehetett keresztül, egyebek között kedvenc daktilusritmusképletének halmozása tanúskodik. Három alkalommal hangzik fel ez a téma a szabad rondó formájú első tétel során, mindannyiszor másként. A közbülső szakaszokban hamisítatlan verbunkosmuzsika csendül fel, mely lényegét tekintve a vokális ihletésű kezdőtémából alakul, fejlődik organikus-<sup>11</sup>

A harmóniak „egzotikumai”, különleges „fűszerei” (pl. a dúrskála mélyített VI. foka itt-ott a dallamban), a motivika, a figurációk, a cigányzenekari hangzást felidéző faktúra, a ritmika (az ún. „bokázó zárlatok”)<sup>12</sup>, a hirtelen

<sup>10</sup> Domokos Mária, u.o.: a *Rákóczi-induló*t a kompozíció egyik *lehetséges* ihlető élményforrásaként jelölve meg.

<sup>11</sup> V.ö. Pethő Csilla, i.m., 256-261.

<sup>12</sup> Domokos Mária ezekről külön táblázatot készített (u.o.).

hangulati váltások és egyáltalán: a zene nemes „tartása”, heroizmus, patetikus tónusa: mind-mind félreismerhetetlen *verbunkos-eredetről* árulkodnak<sup>13</sup>. Mint már utaltam rá: amennyire ez osztrák szerzőnél egyáltalán lehetséges, Schubert teljességgel birtokolta a stílus szinte mindenfajta csínját-bínját. Egynémely pillanatnál ízebben magyarosat jószerivel még ithoni komponista sem sokat írt (ilyen például a 34. ütem)<sup>14</sup>. A mély és magas regiszterek szembeállítása helyenként cigányzenekar-szerű hatást kelt, amit kedvelt minore - maggiore játékkal tesz még színesebbé a zeneszerző (a 29-32., majd 37-40. ütemek). Itt egy, a korai verbunkosrepertoárra úgyszintén igen jellemző harmóniai szín-effektus révén tehát *feltűnő* módon találkozunk, s egy lépéssel közelebb is kerül egymáshoz *átvett*, idegen hangzásvilág és egyéni alkotói nyelvezet. Az „instrumentáció” tarka koloritjához tartoznak többek között a cimbalmot imitáló jellegzetes effektusok, valamint a virtuóz hatású, édeskés-hajlékony „hegedűszólók”. Utóbbiakhoz sorolhatjuk a 106-107. ütemeket; hogy az ilyenfajta „hegedű-effektus” (azonos magasságban, gyorsan ismétlődő hangok) már a XVII. században tipikus „magyarosságnak” minősült a Lajtán túli fül számára, arról a Bécsben működő Alessandro Poglietti egyik (1677-ben keletkezett) variációsorozatának (*Aria alle magna con alcuni variationi*) magyar változata alapján győződhetünk meg.

A verbunkos-dallamkultúrából kisarjadt önálló schuberti nyelv születésének lehetünk tanúi az 55. ütemtől kezdődő szakaszban is, melynél a két stílus még inkább egymásba mosódik, mint az imént; a korábban megismert alakjukhoz képest némiképp elidegenített motívumtöredékek, kilépve eredeti formai kötöttségük kereteiből, nyugati típusú: azaz *dramaturgiai csúcspont-hoz* vezető építkezésmód szolgálatába szegődnek. A hatásukban meglepetés-szerű 71-76. ütemek különleges, barbár, szinte primitív hangjukkal olyan zenei világra találunk rá, melyet másutt oláhoként, románoként ismerünk, így ezek a fordulatok még a magyar pusztáknál is keletebbre kalauzolnak.

Az 57. taktusban töredékesen, majd a 112-116. ütemek szekvenciáján belül [*1.a kottapélda*] különféle transzformált alakokban tűnik fel egy sajátos dallamív, mely a verbunkos-stílus legáltalánosabb, *közhelyszerű* hangszerezés motívumképleteinek egyike, s amelynek ősrégi családfája (közvetetten) a reneszánsz időszakának egy nemzetközileg elterjedt hangszerezés díszítőkép-

<sup>13</sup> Pethő Csilla mutatta ki dolgozatában, hogy a (formakoncepciója szerint alapvetően *rondó*-sémát magán viselő) nyitó tétel rendhagyó, mozaikszerűnek minősíthető építkezésmódjában is *verbunkos*-hatás tükröződik (i.m., 255-56.).

<sup>14</sup> A harmóniafordulat egyébiránt többször hallható a mű különböző részein, így ez is a szerkezetet összefogó „kapcsok” egyike a hasonló szerepű melodikai elemeken túl.

letéig vezethető vissza<sup>15</sup>. Így megtalálható a formula Tinódinál, majd később Erkel *Bánk bán*jában [1.b) *kottapélda*], valamint annak a XIX. század elejéről ránk maradt melódiának az élén, melyet Kodály a *Háry János intermezzójá*-nak főrészében dolgozott fel — hogy csak néhány példát említsünk. Teljes alakjában hallhatjuk a képletet a *Divertissement* zárótételének 73-75. ütemeiben [1.c) *kottapélda*].

1.a) Schubert: *Divertissement à l' hongroise* I. tétel, 116. ütem



1.b) Erkel: *Bánk bán*, III. felvonás



1.c) Schubert: *Divertissement* III. tétel, 73-75. ütem



Közeli rokona az *Ungarische Melodie* kezdődallamának, amely egyben a *Divertissement* zárótételének rondótémája lett [2. *kottapélda*].

2. Schubert: *Divertissement*, a III. tétel kezdete



A század folyamán, és még a későbbiekben is megtalálhatjuk *ez utóbbi* téma típusbeli változatait más zeneszerzők műveiben — természetesen anélkül, hogy a konkrét egymásból-származás lehetősége *minden esetben* ténylegesen fölmerülne. Kései utódaira bukkanhatunk egyebek között Liszt *Hungaria* - szimfonikus költeményének indulózenéjében (1854), valamint

<sup>15</sup> V.ö. Király Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig* (Baltassi Kiadó, Bp. 1995), 206-07.; a jelen tanulmány szerzője is adott már összefoglaló áttekintést a kérdésről egy ízben (*Johann Sebastian Bach zenéjének kelet-közép-európai dallamkapcsolataihoz*. In: *Bach tanulmányok* 8, Magyar Bach Társaság 2002).

Bartók fiatalkori alkotása, a *Kossuth* - szimfóniai költemény (1903) magyar harci témájában.

Visszatérve a több évszázad muzsikájában fellelhető, köznyelvi jellegű verbunkos-dallamfigura útjához, érdemes rövid kitekintést tenni a Schubert-életműre, más előfordulási alkalmait is felkutatva. Szinte csak előtűnik és máris tovasuhan ornamentális töredéke a híres *D-dúr katonainduló* (Op.51, No.1, D 733) egy, kifejezetten magyarosnak tetsző pillanatában<sup>16</sup>. Még érdekesebbnek mondható a vizsgált verbunkos-dallamfv felhangzása a Széchenyi Lajos (sárvári és felsővidéki gróf, Széchenyi István fivére) versére készült Schubert-dal, *Az elvirágzott hársfa* (*Die abgeblühte Linde*, Op.7, No.1, D 514) kezdetén<sup>17</sup>. A bevezető ütemekből rendkívül temperamentumos, igen eredetien magyar hangvétel árad<sup>18</sup> [3. kottapélda].

3. Schubert: Die abgeblühte Linde (D 514), a dal kezdete



<sup>16</sup> 34. ütem. A kompozíciót egyébként a szakirodalom – hagyományosan, és kétségkívül nem maradéktalanul meggyőző érvennyel – Schubert magyar hatást mutató darabjai közé sorolja (v.ö. Pethő Csilla, i.m., 265).

<sup>17</sup> Amennyiben nem tévedünk fatálisan a dal hungarizmusainak létét illetően, nem elhanyagolható tényező, hogy az inég (feltehetőleg) Schubert első magyarországi útját megelőzően (a Deutsch-jegyzék adata szerint: 1817-ben [?]) keletkezett (csakúgy, mint a stílusa terén részben szintén magyaros g-moll vonósnégyes – D 173; 1815)!

<sup>18</sup> Az eddigi irodalom meglehetősen csekély figyelmet szentelt e Schubert-kompozíció magyaros stíluslemeinek; megemlítendő Frank Oszkár néhány észrevétele a *Schubert-dalokat* elemző könyvében (Akkord Kiadó Bp., 1994), 27., 40.



Itt félbevágja a kérdéses dallamfigurát a kétszeri indulás közé ékelődő játékos, triolás motívumváltozat. Figyelemre méltóak a kísérőharmóniak, melyek a moll skálát felemelt IV. fokkal („cigány moll”), a másodszori (dúr harmonizálású) ívet pedig többek között a hangsor leszállított VI. fokával színezi — utóbbi a *Divertissement*-ben is megfigyelhető volt, és gyakori jelenség a verbunkoszenében.

Alig észlelhető, beékelődő keleties árnyalatot csempész a B-dúr zongoraszonáta (D 960) nyitótételbeli expozíciójának második téma területébe ez a széles körben elterjedt dallamív (68. ütem) [4.a) *kottapélda*]. Magyaros momentumok felbukkanása ebben a kései Schubert-alkotásban: a vele egyébként is jó néhány texturális analógiát magában rejtő *Vonósötös* (D 956) közismert *hungarizmusainak* tözsomszedságában, csupán *relatív* meglepetésnek tűnhet.

4. a) Schubert: B-dúr zongoraszonáta (D 960) I. tétel, 67-68. ütem



Verbunkos-reminiscenciákról árulkodnak a díszítőhangok, a megelőző ütemek ritmusképletei, valamint a (63. ütemtől kezdődő) teljes szakasz „kesernyés” harmóniai játéka — mely utóbbi némileg *Az elvirágzott hársfa* kezdetének hangzásképeivel vonható párhuzamba. Tanulságos lehet végül egy további példát hoznunk a vizsgált dallamfordulatra ugyanebből a műből. A zárótétel kezdetén *tükrőfordítású* dúr transzformációja jelenik meg ún. *szubtematikus* alakzatként. Valódi magyaros karakterről itt már nemigen beszélhetünk<sup>19</sup> [4.b) *kottapélda*]:

4. b) Schubert: B-dúr zongoraszonáta III. tétel, 19-23 ütem



<sup>19</sup> Az más kérdés, hogy a tétel motívikus anyagában és harmóniakészletében mégiscsak kirajzódnak távoli verbunkos- emlékek, amire különösen a (már hivatkozott) *Vonósötös* -fináléval (D 956) való egybevetéskor derül fény — ám ezekre az összefüggésekre most nem térünk ki. Az egyes művön belül, s ugyanúgy a művek között érvényre jutó *szubtematika*, más analóg szerkezeti tényezőkkel együtt („közös” harmóniai jelenségek, hangnemiség-hangnemkarakter, viszsztatéró ritmikai elemek, textúra, faktúra rokonsága stb.) olyan fontos — szinte *ciklikus* igényűnek természetűnek minősíthető — látens „hidat” létesítenek az „egy csokorban” keletkezett kései Schubert-kompozíciók között (D 956, 957, 958, 959, 960; az analógiák miatt szintén ide sorolandó a valamivel korábbi D 940 és 953), amelyeknek felfedezése elengedhetetlenül szükséges az *utolsó esztendő* alkotói világának maradéktalan megértéséhez. Elemző bemutatásuk ugyanakkor több tucatnyi oldalt igényelne, s végeredményben nem tartozna a jelen tanulmány tárgykörébe.

Láthatjuk a fenti példák alapján, miként alakul át, oldódik fel, s válik legvégül koherens alkotóelemmé a verbunkosmuzsika egynémely stiláris impulzusa a szüntelen megújódásra kész: gazdagságában már-már áttekinthetetlennek tűnő schuberti melódiavilágban. A magyaros inspiráció így tehát különböző „szinteken” érvényesül nála; ennél fogva olyan speciális kapcsolatokról is beszélhetünk e *külső hatások* és *komplex zeneszerzői nyelv* viszonya terén, melyeknél az átvett-átalakított elemek spontán beépülése egy-egy terjedelmesebb kompozíció szövetébe (épp e többnyire *játékos* spontaneitás révén) *közvetlenül* már nem függ össze valamikori verbunkos-múltjukkal. Hiszen Schubert kifürkészhetetlen alkotói fantáziája összegyűr, megolvaszt mindent, hogy e tarka egyvelegből végül megszülethessen egy önmagaformálta, önnön és szilárd logikájú világ: *hangokból* felépített és a valóságosnál *emberibb* lélek-univerzum.

## **Brahms, a zongoraművész- és tanár**

Johannes Brahmsot (1833-1897) ugyanúgy, mint Beethovent vagy Bartókot a nagyközönség jobbra zeneszerzőként ismeri, pedig mindhárman ragyogó, virtuóz zongoristák, egyéni jellegzetességgel bíró előadóművészek is voltak.

7 éves korában kezdett zongorázni tanulni, ezt megelőzően édesapjától, aki városi zenész volt, több hangszer játékaának fortélyait is elsajátította. Brahms első zongoratanára Otto Friedrich Cossel volt, akinek nevét azért kell megemlítenünk, mert nagyon jó módszerrel tanított. Ezt a módszert egykori tanárától, Eduard Marxsentől sajátította el. Marxsen lesz aztán később Brahms tanára is. Brahms kezdettől fogva helyes újjrenddel játszott, jó tanácsokat kapott, így technikája szélesebben fejlődött. 9 éves korában már szólóestet adott, melynek bevételét zenei tanulmányai finanszírozására kívánták felhasználni. Ugyanis ekkor már muzsikusz édesapja elvesztette állását, és a család nagy nyomorban élt. A 10 éves Brahmsnak amerikai turnét kínáltak, amelytől a szülők joggal remélték anyagi helyzetük jobbrafordulását. Tanárai tanácsára azonban szülei mégsem fogadták el ezt az ajánlatot.

15 éves korában iskoláit befejezte, és elkezdte hangversenyszerepléseit. Ezeken a koncerteken rendszeresen bemutatta saját műveit is. A hangversenyeken kívül - mivel azok nem fedezték megélhetési költségeit - zongoraleckét adott, éjszakai szórakozóhelyeken játszott, népszerű táncfeldolgozásokat készített, a városi színház korrepetitora volt. Azt mondják, korrepetitori munkája közben nem tett ki kottát, fejből játszott, miközben a kottatartóra helyezett könyvet olvasta. Egyébként is rengeteget olvasott – még evés közben is – a bibliát pl. fejből tudta.

Tanári munkája során gyakran hangoztatta: „Aki jól akar játszani, annak nem csak sokat kell gyakorolnia, de sokat is kell olvasnia.” Ő maga példát mutatott ebben.

Brahmsnak még ekkor sem volt saját zongorája! Nem tudott tehát otthon gyakorolni, régi tanáránál, barátainál vagy cégeknél gyakorolt.

Virtuozitása 20 éves korában vált európaszerte ismertté, amikor a magyar hegedűssel, Reményi Edével turnézott. Egyik hangversenyükön a zongora fél hanggal alacsonyabb volt, és Brahms a legnagyobb természetességgel transzponálta az összes kíséretet (köztük Beethoven c-moll szonátáját) fél hanggal feljebb.



Ebben az időben kezdett szólóturnékra is utazni. Fantasztikus memóriája volt, egyszerűen nem vitt magával kottákat. Ezeken a turnékon Bach, Beethoven, Liszt, Thalberg és Mendelssohn koncertdarabjait játszotta. Zseniális zongorázásáról Robert Schumann és felesége, Clara – a későbbi bensőséges jó barát – is elismerően nyilatkozott, zenekari hangzáshoz hasonlítva a Brahms keze alatt megszólaló zongorát. Szólistakarrierje azonban mégsem bontakozott ki igazán, egy részt, mert nagyon lámpalázás volt, más részt mert játéka nagyon függött pillanatnyi diszpozíciójától. Erős önkritikája sem volt hasznára. Tulajdonképpen a koncertezést csak pénzkeresetnek tekintette, s magát elsősorban zeneszerzőnek, nem előadóművésznek tartotta.

Koncertező pianistaként, majd tanárként gyakorlása során újgyakorlatként legszívesebben az éppen játszott művek nehéz részeit emelte ki és gyakorolta megváltoztatott hangsúlyokkal és figurációkkal. Nagyon nagy gondot fordított az artikulációra, a zenei kifejezés fontos elemének tartotta. Ezért helyesen tesszük, ha műveiben gondosan olvassuk az artikulációs jeleket, hiszen biztos, hogy minden apró jelnek megvan a funkciója muzsikájában.

Fontosak voltak számára a hangpárok: egy súlyos és egy súlytalan hang. Fény-árnyék, dallam és kíséret viszonya nála mindig igen plasztikusan volt hallható.

Csuklója mindig laza volt, így a forte akkordok is telten, kereken, durvaság nélkül szólaltak meg. A hüvelykujj képzésére is nagy gondot fordított, rengeteg alátévéses skálát, hármashangzatot játszatott, a hangsúlyok különböző hangokra való áttevésével.

Zongoratechnikájának súlypontjairól kitűnően tájékozódhatunk „51 gyakorlat zongorára” c. művéből, melynek gyakorlása során az összes, műveiben található nehézségeket megtalálhatjuk. Ezért gyakorlásuk nagyon célravezető. Sok művész használta ezeket, t.k. Rév Livia is ezekkel hozza formába ujjait.

Zongoratanítása során nagy fontosságot tulajdonított Bach műveinek: a Wohltemperiertes Klavier-nak, a francia és angol szviteknek. Ezekben a művekben nem tűrte az éles staccatokat. Egy másik tanácsa, amely a technika fejlesztését célozta: „Játssz könnyű darabokat, de amilyen gyorsan csak tudod.”

Nagy figyelmet fordított a szinkópákra, a németek – nem is alaptalanul – „Synkopen-Komponist”-nak nevezték. Szívesen alkalmazta e ritmust műveiben, tanárként pedig felhívta a figyelmet arra, hogy a szinkópa hangjainak teljes értékét tartsuk ki.

Nem volt sok növendéke. Ezek közé tartozott néhány főúri kisasszony, akikről szép honoráriumot kapott, majd Clara Schumann kérésére elvállalta

egyik lányának, Eugenienek a tanítását. (Claranak 7 gyermeke volt, miközben világhíró művészként koncertezett) Eugenie lelkesedéssel emlékezett vissza szigorú, de türelmes tanárára. Ugyanígy megbecsüléssel ír Florence May angol zongoraművésznő is róla. Gustav Jenner nem ilyen lelkes, ő a szigorú nevelőt és a technikai kérdések kérlelhetetlen professzorát látja benne.

Zongoraművészi elismertségének alátámasztására idézni szeretnék Brahms 1862-ben Bécsből szüleinek írt leveléből:

„...rendkívüli sikert arattam mint zongorista. Minden szám után óriási taps volt, úgy érzem, hogy a terem őszintén lelkesedett. Most sikerrel hangversenyezhetnék, de nincs kedvem hozzá, mivel ez sok időmet elveszi...”

Egy másik hangversenyéről, melyen először játszott a közönség előtt a ma is hihetetlenül nehéz Paganini-variációkat, így ír a kritikus, Schelle: „Végre egy zongoraművész, aki teljesen magával ragad, elég meghallani az első néhány akkordot ahhoz, hogy meggyőződjünk róla: egészen rendkívüli virtuózzal állunk szemben.” Ezt a darabot, hihetetlen nehézségei miatt még Clara Schumann – aki pedig lelkes propagátora volt Brahms zongoraműveinek – sem vette fel repertoárjára.

Első magyarországi koncertjéről így számol be a Pester Lloyd kritikus: „...technikailag óriási, szinte szédítő a néző számára, játéka komoly és férfias, szigorúan tagolt, mint a bachi szellem emanációi. Brahms elkerül minden édesbús lelki rezdülést, nem igyekszik harsány kontrasztokkal hatni, s ezért pianoja minden árnyalatban egységes, s hangja a legnagyobb forteban is kelek és nemes marad.”

A Pesti Napló kritikusja pedig így ír: „...rég nem élveztünk oly művészi gyönyört, mint e zongoraestélyen. Brahms nemcsak minden technikai nehézséget legyőz, hanem az egész játékában oly sok a lángelméjű eredetiség, hogy bátran a zongoraművészet egyik legnagyobb mesterének mondhatjuk.”

Brahms érzékeny, kedves és tiszta ember volt. Ilyen volt zongoraművészete is. Némely kritikus, így pl. Hanslick is kevesellte zongorajátékában az érzéki vonást, az erőteljesebb érzelmeket. Brahms valószínűleg tudatosan kerülte ezt, és akaratlagosan volt játéka éterien tiszta és szellemi.

1868-ban készült el a Német Rekviem, mely olyan híressé tette, hogy a zeneműkiadók versengtek darabjaiért, és többet nem kellett koncerteznie anyagi megfontolásokból. Így Brahms zongoraművészi karrierje a Német Rekviem után végképp lezárult.

Végezetül néhány szó a délutáni hangversenyen elhangzó Brahms-művekről:

A d-moll capriccio zongorára (op.116.n7.) 5 évvel halála előtt, 1892-ben keletkezett az osztrák nyaralóhelyen, Bad Ischlben. Az op. 116-os Fantáziák

címet viselő sorozatnak ez az utolsó darabja. Sok brahmsi jellegzetességgel találkozhatunk benne: a két kéz között elosztott dallam, szinkópák, hangpárok.

A Szerelmi dalkeringők (op.52) Brahms boldog perceiben készültek, amikor úgy gondolta, hogy szerelme Robert és Clara Schumann leánya, a nála 13 évvel fiatalabb Julie iránt viszonzásra talál. Hogy nem így történt, Brahmsot eléggé megviselte, és mély melankóliába esett. Minden esetre a sorozat, melyet egy énekeskvartettre és négykezes zongoraszólamra írt, máig igen népszerű. Remélem Önöknek is tetszeni fog ma délután.

## Bartók zongoraművészetének, zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról

A huszadik század elején a zongoristák zenei életében, a zongorajáték és a gyakran annak alárendelt zongorairodalom területén lényeges változások következtek be. E változást objektív és szubjektív okok egyaránt befolyásolták. A zongora fokozatosan kiszorult a *házi muzsikálásban* elfoglalt vezérpozíciójáról, sőt ez a *szpecializálódás korának* is gyakran emlegetett korszak a *virtuóz - kultusz fokozatos eltűnéséhez* vezetett. A zongorát a házi zenélés uralkodó helyéről az egyre népszerűbb rádió és lemezjátszó is kiszorította. A zeneszerzőket mindez arra ösztönözte, hogy felhagyjanak a romantikus tradíciókkal, szorítsák háttérbe a szokásos szólóhangszereket, a megszokott kamaraegyütteseket – mindenekelőtt a zongoratriót valamint a vonósnegyest – és új változatosabb hangszínek után kutassanak, illetve addig még ismeretlen hangszer – kombinációkat hozzanak létre.

A 20. század kezdetén új zongoratechnika kezdett formálódni és mindenekelőtt *Cleude Debussy*, majd *Bartók Béla* kezdeményezték műveikkel az elsők között a zongora mint szólóhangszer lehetőségeinek *újrafogalmazását*. Ehhez a „misszióhoz” csatlakoztak *Olivier Messien*, *Pierre Boulez*, *Karlheinz Stockhausen* és a maga experimentális hangszerkutatásaival *John Cage*. E próbálkozások és kutatások következtében a zongora technikai és mechanikai határai jelentős mértékben kibővültek. A cél: új *hangzásforrások* felfedezése mechanikai szempontból - a zongorán kívül, belül, valamint a klaviatúrán különböző eszközökkel próbálkozni -, illetve a zongorajáték technikai részét gazdagítva - a billentés szokatlan formáit használni, mindenekelőtt az ököl, tenyér vagy a kar használatával. Egy új *sokdimenziós* zongoratechnika fejlődött ki, amely a zongorairodalomban és a zongoraiskolák soraiban egyre jelentősebb helyet foglalt el. Szükségessé vált egy újfajta *hangszeres készség* kialakítása, a kéz- és az ujjmozgás *asszimetriájának* elsajátítása, mivel az előző korokra és stílusokra jellemző *zongorajáték szimmetria* nem bizonyult elégségesnek. Ennek következtében igény jelentkezett egy újfajta zenei memória kialakítására is. A zeneművek autentikus megszólaltatásának érdekében minden eddiginél szükségesebbnek mutatkozott az előadó és a zeneszerző közötti szoros együttműködés, kommunikáció. Erre példa többek között Bartók 1. és 2. Zongoraversenye, melyek előadási jogát a szerző élete folyamán kizárólag magának tartotta fenn. Egyrészt az autentikus megszólaltatás

érdekében, másrészt a kompozíciós, interpretációs, technikai igényesség következtében. Az előadóművészek tehát előadói képességeit döntő mértékben alá kellett rendelnie a zeneszerző instrukcióinak. Kivételes esetekben, mint pld. *Stockhausen* egyes műveinél a zongoristának szinte „gépies” pontossággal kellett követnie a szerző aprólékos utasításait, lejegyzéseit. A következő „extrém” előadói megoldás *Cage újrakomponálási* művészetében található, amely a rögtönzés, az ösztönös hallóképelet, a pillanatnyi inspiráció, a véletlenszerű motívumok és a kisebb zenei részek szabad létrehozásában nyilvánult meg. Ebben a folyamatban a döntő szerepet a belső hallásfantázia és az időérzék összehangolása kapta. A felvázoltak következtében konstatálhatjuk, hogy a 20. század első felében a zenei életben nélkülözhetetlenné vált a zeneszerző módján gondolkodó előadóművész. (Matthews és mtrai, 1976)

*Debussy* zenéjét követően a huszadik század kezdetén *Bartók Béla* is egyike lett azon zeneszerzőknek, akik az új zongoratechnika népszerűsítő szerepét vállalták magukra. Zongoraművei döntő előrelépést hoztak a zongora fejlődésében. „*Bartók zongoraművei generációjának bármelyik más zeneszerzőjénél teljesebben és hosszabb távon tükrözik zenei fejlődésének útját, teljesebben, mint bármely más közegre írt kompozíciói - a hangszer kifejezési határaitól vallott egyértelmű felfogása ellenére. A zongoristák mérhetetlen sokat köszönhetnek Bartóknak.*” (Matthews és mtrai., 1972)

A zenepedagógusok és a zeneművészek számára egyaránt újdonságnak bizonyul az az információ, mely szerint épp *Bartók* zongorairodalmában fordulnak elő a legnagyobb pontatlanságok és félreértések. *Bartók* zongoraműveinek jelentős részét saját maga részére írta, mindenekelőtt hangversenypertóárjának bővítése céljából. Ennek következtében alkotókorszakának kezdeti időszakában nem fordított különösebb figyelmet az előadásmódra vonatkozó instrukciók lejegyzésére. A huszas évek vége felé viszont *Bartók* zongoraművei egyre több előadásban szóltak meg és több esetben helytelen tolmácsolásban. Mindenekelőtt ez a felismerés készítette *Bartókot* az előadásra vonatkozó utasítások aprólékosabb és pontosabb feltüntetésére, sőt számos már nyomtatásban megjelent szerzeményének átdolgozására, revidálására. A szerző némely művének még karakterét, tempóját is megváltoztatta. A népszerűbb és keresettebb művek esetében *Bartók* kedvelt bécsi kiadója az *Universal Edition* lehetővé tette a szerzőnek művei fokozatos átdolgozását és újranyomtatását. A magyar kiadók *Bartóknak* ilyen revíziókat nem tettek lehetővé.

Az imént felvázolt pontok következtében konstatálhatjuk, hogy a fennmaradt *Bartók* feljátszások értéke felbecsülhetetlen. E felvételek értéke tovább emelkedik abból a szempontból, hogy némely feljátszáson jelentős eltérések figyelhetők meg a szerző előadása és a kottaanyag között.

Bartók zongoraműveivel kapcsolatban egyike a leggyakoribb problémának a helyes tempó választása. Az egyes kottakiadványok és Bartók interpretációja között szembeötlő eltérések az előadásmódra vonatkozó utasításokon, hang-, hangsúlyeltéréseken kívül a tempó- és a metrum - értékekben, illetve a mű végén szereplő időtartam megjelölésében fedezhető fel. Amíg Bartók nem kezdett el foglalkozni a népdalok lejegyzésével, addig az alkotóművészt - zeneszerzőt nem foglalkoztatta a zenei utasítások és a tempójelzések részletes, precíz feltüntetése. A szerző tökéletesen ismerte mindenneke-lőtt a német kiadók által nyomtatott zeneirodalmat és a Beethovennel kezdődő metronóm - utasításokat, valamint a 19. század instruktív kiadásainak szerkesztői metronómszám - hozzáteleit. Néhány esetben műveit maga Bartók is kiegészítette metronomjelzésekkel (három példa ismert: *Scherzo oder Fantasie für Klavier* – 1897, *Scherzo zongorára* – 1900, *Variációk zongorára* – 1900-1901), de az 1906 előtt (vagyis a népdalgyűjtés időszaka előtt) keletkezett művek kézírataiban nem szerepeltek metronómszámok.

Az 1907 – 1908 közötti évek új korszak elejét jelentik: ezektől az évektől kezdve Bartók minden nyomtatott művében az olasz *tempó* – *utasításokat* kiegészítette a pontos metrumjelzésre vonatkozó adatokkal, vagyis az *MM* számokkal. Kivételt képvisel a *Gyermekeknek* zongoraciklus (pedagógiai szempontból a szerző valószínűleg helyesebbnek tartotta nem megszabni a pontos tempókat) és a zenekari szerzemények (amelyekben nagyobb szabadságot hagyott a karmesternek). A kijelölt *MM* számok viszont nem voltak minden esetben pontosak, minek következtében némely kiadványba durva hibák kerültek. Néhány esetben Bartók követett el hibát, minek okairól maga a szerző adott magyarázatot: „*Korábbi műveimben a MM jelzések igen gyakran pontatlanok, vagyis nem felelnek meg a helyes tempónak. Ezt a körülményt csak azzal magyarázhatom, hogy annakidején a MM jelzéseket túlságosan felszínesen készítettem és hogy talán a metronómom is rosszul működött. A birtokomban van ugyanis néhány saját előadású zongoraművem 20 év előtti fonográffelvétele,*<sup>20</sup> *ezek azt bizonyítják, hogy ezeket a dolgokat ma is pontosan ugyanabban a tempóban játszom, mint annakidején.*” (Bartók, id. Somfai, 2000)

Ilyen tévedés közismert példája az *Allegro Barbaro* című zongoradarab. Arthur Prévost, az ismert belga karmester a szerző beleegyezésével e zongoraművet áthangszerelte fúvószenekarra. Amikor Bartók kézhez kapta az átdolgozott mű hangfelvételét, megdöbbenve tapasztalta, hogy az eredeti zon-

---

<sup>20</sup> Bartók itt valószínűleg azokra a fonográffelvételekre gondolt, amelyeket lakásán készített 1910 és 1915 között. Ezek a Tizennégy bagatell, a Tíz könnyű zongoradarab, a Gyermekeknek, a Vázlatok, a Román népi táncok.

goraverzió jelentős nyomdai hibával került a nyilvánosság elé. Bartók ezt tizenkét évig nem vette észre, ugyanis ezt a művét minden alkalommal fejből játszotta. Ilyen tévedés áldozataként lett az *Allegro barbaró*ból „Adagio Barbaro”. Bartók 1930 május 30-án az *Universal Edition* kiadóhoz a következő tartalmú levelet címezte: „Az a szándékom, hogy mostantól fogva minden kiadott művemben az előadás időtartamát is megadom, a darab ill. az egyes tételek végén, körülbelül így:

Aufführungsdauer:

Durée d'exécution: ca 2'35"

Azt hiszem, hogy ezzel elejét vehetjük a félreételeseknek (mint ami például az „Allegro Barbaro” katonazenekari felvételénél történt, amely darabból – valószínűleg az 1. kiadás M.M. jelzésének fatális sajtóhibája folytán – „Adagio Barbaro” lett!)” (Bartók, id. Somfai, 2000)

1930-tól minden egyes javított és az *Universal Edition* által újranyomtatott változatot maga Bartók ellenőrzött, így mindenekelőtt az *MM* számokat (amelyeket még gyakran utólagosan átfírt, illetve pontosított) és a művek időtartamára vonatkozó adatokat, vagyis a *durátákat*. Bartók a *duráták* megjelölésével nem szándékozott „unmuzikális” lenni és frusztrálni az előadókat. A szerző a *durátáknak* nem szánt parancsoló és kizárólagos jelentést. Bartók ebben az esetben pragmatikus zenészként lépett fel, aki hangsúlyozta, hogy mind a feltüntetett *MM* számok, mind a *duráták* mintegy javaslatként szerepelnek, támpontot nyújtanak az előadó részére. Erről tanúskodnak a szerző szavai: „Az időtartamok, amelyek tételrészenként és a tétel végén található, egy konkrét előadás adatai. Nem azt jelentik, hogy az időtartamnak minden előadás alkalmával pontosan ugyanannyinak kell lennie, ezek éppúgy, mint a metronóm – utasítások, csupán az előadóknak szánt útmutatók. De nekem jobbnak tűnik, ha pontos időtartamokat adok, nem pedig kerekített számokat.” (Bartók, id. Somfai, 2000)

Feltételezhető, hogy a szerző utólagos változtatásai a pillanatnyi objektív, illetve szubjektív hatások következtében is létre jöhettek. Bartók felvételeinek egy része ugyanis (mindenekelőtt az amerikai emigrációs években) nem a legkedvezőbb körülmények között született, gondolunk itt konkrétan a művész megromlott egészségi állapotára, amely következtében esetenként nem állt módjában kifogástalan előadói teljesítményt nyújtani. Mindebből az a tanulság vonható le, hogy mielőtt Bartók műveinek tanulmányozásához illetve elsajátításához hozzálátunk, tanácsos meggyőződni arról, hogy hiteles és jó kiadást használunk-e. Következő tanulság, hogy nem szükségszerű teljes pontossággal kötnödünk az előírt tempó és metrum - utasításokhoz. Maga Bartók sem volt „merev” e tekintetben, hiszen a művek karaktere nem csupán a szerző által megadott tempó gyorsaságától illetve a mérhető metrumtól

függ. „Maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán saját maga művét sem. Miért? Azért, mert él, azért, mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság.” (Bartók, id. Somfai, 2000)

Bartók interpretációs művészetének és pedagógiai üzenetének megértéséhez kétség kívül fontos megvizsgálnunk interpretációs művészetének sajátos vonásait, jelentőségét és üzenetét a következő zenészgenerációk részére. Bartók tudományos és zeneszerzői tevékenysége mellett a hangversenyezéssel is aktívan foglalkozott. 1928-ban az Amerikai Egyesült Államokban hangversenyezett, fellépett a volt Szovjetunió egyes városaiban és szinte valamennyi európai országban. „A világ négy kontinensének huszonkét országában több mint hatszáz hangversenyt adott a hallgatóságnak.” (ifj. Bartók Béla, id. Kovács, 1995)

Bartók zongoristaként szinte valamennyi hangversenyén nagy sikert ért el. Zongorajátéka sajátos, originális volt, melyre mindenekelőtt az egyenes testtartás és a *fixált* kéztartás volt a jellegzetes. Ez a *fixált játékmód*, amely időnként merevnek és görcsösnek tűnt összefüggésben állt fizikumával, testtartásával, alakjával. Alacsony volt és sovány, kezei csontosak és nagyon izmosak. Nagyon ésszerűen tudta praktizálni a *súlyos játék* módszerét. Ennek ellenére stílusának jellegzetes vonása az ún. *ütős* módszer lett, amely a *fixált* illetve merev csukló- és kéztartásnak és a könyék valamint gyakori vállmozdulatokkal történő *ütőmechanizmus* használatával vált ismertté. Ez a játékstílus rövid, hirtelen megvalósított és pontosan időzített „csapásokkal” tűnt ki. A kéz és a váll együttesen alkották Bartók jellegzetes merev *fixált* játékstílusát. Az *ütőhangszer* megszólaltatása a zongorán viszont csak az egyik vonása volt Bartók játékának. A következő jellegzetes vonás a zongora hangszíneivel való kísérletezés. Bartókot nem véletlenül vonzotta a zongora és az ütőhangszerek hangzáskombinációinak keverése és létrehozása, mint erre példa a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre*, *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*, vagy az *1. és 2. Zongoraverseny*. Szükséges viszont hangsúlyozni, hogy Bartók játékában az „éles billentés” soha nem vált primitív csapkodássá, vagy a „legendás” *kalapácsolássá*. Előadásmódja valójában a *hangszínek keresésében*, és azok gazdag megvalósításában vált különlegessé. E jellegzetesen sajátos zongorajáték segítségével a szerző az egyes műveket szinte kreálta, formálta a zongorán, különleges tisztasággal és plaszticitással hozott létre egy egészen különleges és originális zongorahangzást és hangszínt.

Bartók előadási módszerének következő jellemző vonása a zongora megszólaltatásának, hangzásának új lehetőségeiben lelhető fel. Bartókot nem véletlenül foglalkoztatta a zongora kombinálása és párosítása az ütőhangsze-



rekkel és azok együttes hangzásának új színekombinációi. Eerre példa a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre, Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára, 1. és 2. Zongoraverseny*. Szükséges viszont megjegyezni, hogy Bartók zongorajátéka soha nem vált primitív éles csapkodássá, vagy a legendás *kalapácsolássá*, amellyel néha jogtalanul illették Bartók játékát. Előadasmódja a valóságban mindenekelőtt a *hangzásképzés gradációjában* és a *hangszínfestésben* rejlett. E specifikus zongorajáték segítségével Bartók zongoraműveit úgymond formálta, kreálta, sajátos plaszticitást teremtett, valamint teljesen különleges hangszíneket és kivételes zongorahangzást hozott létre.

Ez a zongorajáték olyan mértékben volt specifikus, amelyet csak egészen kivételes zenésze gyéniséég engedhetett meg. Bartók saját műveiben nem használta ki a „klasszikus” zongorajáték hangszerszínezésének egész skáláját, de létre hozott egy új, egyéni, specifikus és originális *keményhangzású* de egyben *expresszív* előadói stílust. A zongora mint *ütőhangszer* képviseli Bartók originális interpretációs stílusát. A szerző viszont kizártnak tartotta a *bruitista, barbár kalapácsolás* módjának akár a legkisebb árnyalatát is. Szerzeményeiben gyakran, de kíméletesen alkalmazta a hangsúlyokat. A zongorát nem szándékozta a közönséges ütő – effektusokra felhasználni, hanem a különböző ritmikus profilációk és motívumok kifejezésére törekedett, jelentős expresszivitással. Minden bizorrral ez okból sem használt mechanikusan egyforma ritmusképleteket.

Bartók zongoraműveinek előadásával kapcsolatban szükséges szót ejteni zongorajátékának egyik alapvető vonásáról, a *tempó karakteréről*.

A magyar népzeneben és a szomszédos népek népzenejében két fő előadói stílus követhető nyomon: a *Tempo rubato*<sup>21</sup> és a *Tempo giusto*<sup>22</sup>. Egyik sem azonos viszont az európai műzenében, illetve komolyzenében használatos fogalmakkal. Ezek a fogalmak Bartók terminológiáját tükrözik, melyeket a szerző a népzenevel kapcsolatos kutatásaiban használt. Mindkét zenei terminológia újdonságnak számított, amelyek a nemzeti folklórhagyományok vonásait hordozták, azok jellegzetes *tempóritmikai kontrasztjaival*. Mint a ritmika, mint a tempó szempontjából Bartók művészetének különleges jellegzetességévé váltak.

A népzeneben a ritmust a szöveg határozza meg, a szótagok természetes hosszúsága és az énekes pillanatnyi hangulata. Bartók hangszeres kompozícióinak parlandói és rubátói megközelítő metrikus és ritmikai adatokkal, előírás-

<sup>21</sup> A *Tempo rubato* és parlando a vokális népzeneből eredő stílus, amelyben a metrum nem rendelkezik egyenletes lüktetéssel, sőt még az apró belső ritmikai elemek sem egyenletesek.

<sup>22</sup> *Tempo giusto*. Itt a metrum határai, a zenei lüktetés relatívan egyenletes, de nem mechanikusan egyenletes. Az apró értékek keretén belül kisebb lassítások és gyorsítások szólnak meg.

sokkal vannak kottázva. Az az előadóművész, aki ismeri az adott zeneműben idézett vagy felhasznált népzene nyelvét, előnyös helyzetben van.

Bartók zongoraműveinek és zongorajátékának mindkét előadói stílusára jellegzetes példák az *Allegro Barbaro* és az *Este a székelyeknél* című zongoradarabok. Az utóbbi szerzemény a *Tíz könnyű zongoradarab* című ciklus egyik tételét képviseli, melynek jellegzetessége, hogy eredeti zenei anyagot tartalmaz, de egyes témái a Székelyföldről származó magyar népdalok stílusát hordozzák magában. A két téma közül az első a *parlando* – *rubato* stílust idézi, míg második témája táncos jellegű. Ez utóbbi a pásztorfurulya hangzását imitálja, míg az első egy vokális népi motívumot utánózik. A mű érdekessége, hogy Bartók az első témát egyenlő nyolcad értékekben kottázta le, ezzel ellentétben a hangfelvételen egészen szabadon játsza, szinte *recitativo stílusban improvizatív jelleggel*.

A *rubato* és *parlando* stílus illetve a *giusto* játék igényes feladat, az eredeti népzene és a paraszttáncok ismerete nélkül autentikus formában nehezen realizálható. Azok számára akik nem járatosak az adott előadói stílusban, ajánlatos áttanulmányozni e speciális problematikát valamint meghallgatni Bartók saját műveinek előadását. Az így szerzett ismeretek alapján könnyebb összehangolni Bartók stílusának, népzenei idéző zenei nyelvének jellegzetességeit saját előadói személyiségükkel. Már Bartók korában is nagyobb érdeklődéssel és elismeréssel fogadták a közönség e sajátos zenei nyelvben megszólaló műveket a szerző előadásában. A szerzői előadások szükségét és célszerűségét több fennmaradt kritika, sajtóvisszhang bizonyítja.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> „(...) Hogy technikai tudása, finom árnyalatokig kifejező billentyűütése, tökéletes pedálozása mily fölényes, azt ilyen magas ívelésű pályán levő művésznél említenünk sem szükséges. Előadásbeli kvalitásai a legmélyebb hatással voltak a hallgatóságra (...) De ha megkülönböztettük Bartókban az előadó művészt a zeneszerzőtől, akkor szólnunk kell még saját szerzeményeiből előadott darabjairól is (...) Bartók zeneszerzői stílusa az újabb irányokhoz tartozik, a huszadik század forrongó művészeti evolúciójának egyik friss és érdekes hajtása s az új irányoknak mindig idő kell, hogy általánosakká, elfogadottakká lehessenek. Bartók stílusa a nagy zenei gócpontokban máris elfogadottá és elismertté vált, nekünk még igazán a szerző saját előadására van szükségünk, hogy megértsük azoknak a népies eredetű motívumoknak a bizarr feldolgozását, érzelmesség nélküli hangulatát, hogy a természet reális ábrázolása a zenében is a régi szabályoktól, a harmónia, ritmus stb. eddigi elfogadott módszereitől való kisebb – nagyobb eltéréshez vezet. (...) Azt mindenesetre meg kell állapítanunk, hogy Bartók eredeti egyénisége a saját szerzeményei előadásának is érdekességet adott és egy – egy kimagasló hangulatképe, mint pl. „Este a székelyeknél” azoknak a tetszését is kiváltotta, akik a legkevésbé sem értenek egyet a klasszikus iskola elhagyásával(...) Előadói és zeneszerzői nagyságában egyaránt megismerhettük őt s mutatói kaptunk az általa képviselt modern zenéből, még ha az csak a jövő zenéje is.” (Komlap, 1924, II.7., 35-36.o.) „Forró sikerű est volt. Nem is lehetett más. Hiszen ma már Bartók Béla „arrivé forradalmár”, tehát klasszikus. Negyedszáz évvel ezelőtt, mikor Schönberg Bécsben, Schreker Berlinben, Pfitzner Münchenben, Stravinsky Párisban, Szymanowski Varsóban új zenei lehetőségek húrjait kezdték pengetni, velük együtt Bartók Béla talán a legerősebb, a leg-

Felettébb aktuális ma is az a kérdés, hogyan játszhatta Bartók saját szerzeményeit, milyen előadója lehetett saját műveinek és mit meríthet e ismeretekből a jelenkor zongoristája. Az egyes zeneművek interpretációja a szerző saját előadásában akkor is kivételes élményt nyújthat, ha a szerző nem hivatásos előadóművész. Ilyen módon ugyanis olyan apró részleteket is kifejezésre tud juttatni, amelyeket nem tartott fontosnak, vagy különböző okonál fogva nem állt módjában „grafikailag” lejegyezni. Bartók korának egyik legoriginálisabb zongoristái közé tartozott nemcsak saját műveinek tolmácsolójaként, de a klasszikus zongorairodalom előadójaként is. A Bartók zongorajátékot tartalmazó fennmaradt hangfelvételek mindössze kis részét képviselik a szerző művészi produkcióinak. Annak ellenére, hogy ezek a felvételek nem egészen minőségek, a leghitelesebb dokumentációs anyagot képviselik, amelyek segítséget nyújthatnak a Bartók művek autentikus megszólaltatásához vezető mód keresésében.

A fennmaradt Bartók felvételek mennyisége megközelítőleg 12 – 13 LP lemeznyi anyagra tehető. A feljátszások fele szóló zongoraműveket tartalmaz, következő részét kamaraművek alkotják, illetve népdalfeldolgozások vokális formában zongorakísérettel. Megközelítőleg az össz mennyiség felét Bartók művei alkotják, a többi felvétel további zeneszerzők műveinek tolmácsolását rögzíti. A hangfelvételek döntő többsége Európában készült a huszas évek végétől kezdve, egy része a negyvenes évekből maradt fenn az Amerikai Egyesült Államokban való tartózkodása, emigrációja idejében. Ezek a felvételek „78” – as fordulatszámú hanglemez formájában készültek. Jelentős részüket Bartók kisebbik fia Péter mentette meg, játszotta át őket *mikrobarázds lemezekre*. Létezik viszont néhány magánfelvétel is – többnyire rádióból – melyek minősége nagyon gyenge.

Mennyiségileg tehát a Bartók felvételek száma nem kevés, összevetve viszont ezeket a Bartóki „összrepertoárral” mindössze csak egy töredékét képviselik. A fennmaradt művek többnyire kisebb darabok, nagyrészüket válogatás különböző ciklusokból. A lemezgyárak jelentéktelen érdeklődést tanúsítottak Bartók művei iránt. A felvételek mindenekelőtt a népzene népszerűsítő céljával készültek, így döntő többségük a Bartók – Kodály feldolgozások ének – zongorás felvételek, majd később az igyekezet a Bartók – Pásztory zongoraduók rögzítésére összpontosult. Bartók saját műveit nagyon szerény keretek közt propagálta. Bartóknak e téren *Szigeti József* nyújtott jelentős segítséget,

---

szélsőbb forradalom jegyében indult. Az első budapesti estéktől máig hosszú volt az út, és ma Bartók a fiatalok példaképe. Azoké a fiataloké, akik Bartókot mesterüknek vallják(…).” (Lidové noviny, Praha: 1925. II.10.)

kinek közös lemezprodukcói révén kezdtek érdeklődni a lemezgyárak Bartók művei iránt.

Bartók előadóművészete az utókor számára nagy jelentőséggel és küldetéssel bír. A Bartók – feljátszások elemzése folytán a hallgatónak lehetősége nyílik megismerkedni a szerző játékának apró részleteivel, valamint az autentikus hangzóanyaggal. Bartók *rubato stílusú* szabad játéka lehetőséget nyújt a hallgató számára saját előadásának óvatosabb megformálásához a jellegzetes és mindenekelőtt a hiteles Bartóki játéktílus megőrzésének érdekében. Bartók számára természetes volt annak a meghatározó alkotói élménynek a hatása alatt zongorázni, amelyet a népdalgyűjtőutak emlékei és élményei tettek lehetővé. Például hogyan hallotta az egyes melódiákat azok eredeti vokális vagy hangszeres formájában, milyen hangulatban zajlottak az egyes gyűjtőutak, amelyek a feljegyzett és a szerzeményeiben idézett és feldolgozott műveiben megszólaltatott. Ezeknek az élményeknek és hatásoknak következtében maga a szerző tudta, ismerte és érezte a legjobban, mennyi szabadságot engedhetett meg magának az egyes népzenei tükröző kompozíciók előadása közben. A szerzői hangfelvételek jelentős segítséget nyújtanak a kottaanyagban rögzített zenei szöveg és Bartók zenei stílusának, interpretációs sajátosságainak összehangolásában.

A felvázolt pontokkal kapcsolatban végezetül szükséges megemlíteni, hogy a zongora a zeneszerző Bartók számára jelentős szerepet töltött be. Erről tanúskodik első zongoraműve *A Duna folyása* 1890-ből, amely még nem képviselte Bartók sajátos népzeneire épülő stílusát. A változás 1906-ban következett be, a népdallal való megismerkedés évében a mai Szlovákia területén. Ekkortól vált döntő fontosságúvá Bartók számára a népzene alapuló új stílus kialakítása, melyet mindenekelőtt pedagógiai célú műveiben hangsúlyozott. Az első népzenei inspirált művek zongorára íródtak, a további vokális és instrumentális művek csak ezeket követően születtek meg. A zongora tehát nem csak a zongoraművész előtt, de a zeneszerző előtt is megnyitotta az utat.

Idézett irodalom:

Kovács, S.: *Bartók*. (Mágus, Budapest, 1995)

Matthews, D. és mtrai: *Zongoramuzsika kalauz*. (Zeneműkiadó, Budapest, 1976)

Somfai, L.: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Akord, Budapest, 2000)

## **Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik**

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Studenten,  
in meinem Vortrag erlaube ich mir die grundlegenden Erkenntnisse der tschechischen Ethnomusikologie zu präsentieren – und manche Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik vorzustellen.<sup>24</sup>

Wenn wir uns mit dieser Problematik befassen, müssen wir an zwei Aspekte denken:

1. die Vielfältigkeit der Äusserungen der traditionellen Volkskultur ist durch die geographischen Bedingungen und Besonderheiten der kulturhistorischen Entwicklung des gegebenen Gebietes beeinflusst;

2. wir sind uns zur Zeit Unterschiede der Lebenskraft der Volkskultur und der Folklore in verschiedenen Regionen bewusst, auch des Charakters des Transformationsprozesses, durch die Multiplizität der Kulturentwicklung beeinflusst. Einerseits gehen manche Erscheinungen der traditionellen Volkskultur unter, anderseits - dank der Folklorenbewegung - werden viele Erscheinungen erhalten oder belebt. Manchmal entstehen viele Kulturerscheinungen auf Grund der Volkstradition. Dieser Prozess hat den allgemeinen Charakter; wir treffen uns mit dieser Situation im verschieden Mass in allen Ländern.

Die Tschechische Republik bilden drei geographisch und historisch verschiedene Gebiete – Böhmen (Čechy), Mähren (Morava) und Schlesien (Slezsko).<sup>25</sup> Mähren und Schlesien wurden in der Vergangenheit mehr für die

---

<sup>24</sup> Zu den grundlegenden ausgenutzten Titeln: Holý, D.: Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik. (Volkstümliche Tanzmusik auf der mährischen Seite der Weissen Karpaten). Brno 1969; Jeřábek, R.- Frolec, V. – Holý, D.: Podluží. Das Buch über die Volkskunst. Brno 1962; Jindřich, J.: Das Chodenland. Praha 1956; Karbusický, V.: Unter dem Volkslied und dem Schlager. Praha 1968; Markl, J.: Der Dudelsack und die Dudelsackspieler. České Budějovice 1962; Pajer, J.: Die Welt des Volkslieds. Strážnice 1989; Toncrová, M.: Die Musikfolklore. In: Vlastivěda moravská. Země a lid, nová řada, svazek 10. Lidová kultura na Moravě. Red. J. Jančář s kolektivem. Strážnice-Brno 2000, s. 275-286; Tyllner, L.: Die Einleitung ins Studium des Volkslieds. České Budějovice 1989.

<sup>25</sup> Böhmen liegt im Westteil der Republik, Mähren ist der Ostteil, Schlesien erstreckt sich im Nordostenteil der Republik, an den Grenzen mit Polen. Schlesien ist von Mähren durch das Mährische Tor abgeteilt.

Migration der Bevölkerung und verschiedene Kulturbeeinflüsse geöffnet, besonders nach Süden bis zur Donau und nach Osten in die Karpaten.<sup>26</sup> Böhmen war mehr geschlossenes Gebiet mit wenigen Migrationswellen. Diese historischen Aspekte und die geographische Determination hatten den grundlegenden Einfluss auf das Schaffen der Volkskultur. Deshalb werden einzelne Gebiete von verschiedenen Kulturerscheinungen charakterisiert.

Die tschechischen Ethnomusikologen unterscheiden in unserer Republik zwei Grundtypen der Volkslieder. Das Vorkommen von diesen Typen hängt teilweise mit der Einteilung auf Böhmen, Mähren und Schlesien zusammen, es gilt aber nicht immer. Die erste Gruppe bilden Volkslieder des sogenannten Instrumental- oder Westentyps. Sie kommen meistens im Westteil der Tschechischen Republik vor, aber auch im Westmähren und teilweise im Mittelmähren. Die zweite Gruppe representieren die Lieder des Vokaltyps oder Ostentyps, die wir im überwiegend im Ost-, Südostmähren und Schlesien finden. Der Grundunterschied liegt in der Beziehung unter der Musik- und Textseite, der Melodie und dem Wort.

Charakteristische Merkmale der ersten Gruppe – der Lieder des Instrumentaltyps:

- Die Melodien entwickelten sich nicht im Einklang mit rhythmischer Seite der Sprache. Oft wurde der Text zur Melodie nachträglich geschaffen. Zuerst entstand die Melodie. In meisten Liedern dieses Typs wird nicht die richtige Deklamation der tschechischen Sprache gehalten.

- Viele Lieder enthalten die Reste des Instrumentalspiels, z. B. Nachspiele der Tanzlieder, manchmal auch Einleitungen oder Zwischenspiele. Anstatt des Textes kommen z. B. verschiedene Silben la-la-la; hej, župy, župy usw. vor.

- Die Dur-Tonart überwiegt.

- Überwiegend ist auch der dreizeitwertige Takt. Fast alle Lieder haben die regelmässige Taktordnung, auch rhythmische Werte sind regelmässig.

- Die Musikform ist regelmässig.

- Die Harmonielösung deutet das gewöhnliche Denken des Musikbarocks und Musikklassizismus an.

---

<sup>26</sup> Z.B. Im Altertum ging der sogenannte Bernsteinweg diese Gebiete durch, im Mittelalter und der Neuzeit wurden hier verschiedene Bewegungen der Einwohner registriert.



Beispiel 1: Tanzlied, Chodsko (Chodenland)

# 131 - Já dycky hop, hop

Sousedská

Tempo di Sousedská

*mf* *leggiero*

Ceská z Chodska

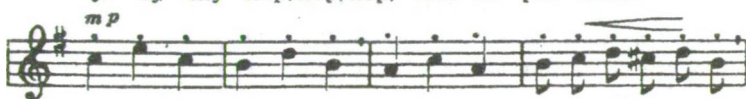
Jindřich I, č. 25



Já dy - cky hop, hop, hop, Hon-dží - ček ztra - til krok,



já dy - cky hop, hop, hop, vrat' se pro krok!



Tra-la - la, tra-la - la, tra-la - la, tydly, tydly, tydly,



tra-la - la, tra-la - la, tra-la - la, la.

Charakteristische Merkmale der zweiten Gruppe – der Lieder des Vokaltyps:

- Die Melodie respektiert die Deklamation des gesungenen Wortes; sie ist dem Text untergeordnet.

- Es kommen hier mehrere Tonarten vor. Häufiger sind Lieder in Moll-Tonarten, archaischen und unregelmässigen Tonreihen. Die Tonreihen sind z. B. von Pfeifenreihen abgeleitet.

- Die Melodien nehmen als Ausgangspunkt die Wortdeklamation. Deshalb gibt's hier die unregelmässige Teilung der rhythmischen Werten. In der Richtung nach Osten nimmt die Überlegenheit der dreizeitwertigen Takten ab. Häufiger kommen hier unregelmässige und zusammengestellte Takte vor.

- Die Musikform ist freigemacht, sie passt sich dem Text an.

- Die harmonische Seite ist abwechslungsreich, sie entspricht der Vielfalt der Tonarten. Es kommen hier viele Modulationen, Tonausweichungen vor. Typisch ist die sogenannte mährische Modulation, das heisst die Modulation in die Tonart der erniedrigten siebten Stufe.



Beispiel 2: Ballade, Moravské Kopanice

# 185 - Keď sa Janko na vojnu bral

Kopaničorská  
*Lento e molto espressivo*

Moravská od Starého Hrozenkova  
Černík 150 (219)

*mf*

Keď sa Jan - ko na voj - nu bral,  
tak svéj mi - léj roz - ka - dzo - val,

*recit.*

jój, jój —, ach, jój, jój. Bo - že mój !)

Keď sa Janko na vojnu bral,  
tak svéj miléj rozkadzoval.

Co's to, milá, urobila,  
prečos' ty mňa nečakala?

Aby sa mu nevydala,  
sedzom rokóv ho čakala.

Já som, milý, nevedzela,  
preto som ťa nečakala.

Ale ona sa vydala,  
sedzom rokóv nečakala.

Rodičovja povedali,  
že tebja už tam zabili.

Erlauben Sie jetzt mir, bitte, Ihnen den Volksliederschatz von manchen interessanten und folklorlebendigen Regionen unserer Republik näher zu bringen. Allgemein können wir sagen, dass im Mähren und Schlesien die Äusserungen der Volkskultur und der Folklore mehr erhalten werden, als in Böhmen.

## 1. Böhmen

In Böhmen gibt's die Folklorescheinungen am meisten im südwestlichen und südlichen Teil (in der Umgebung von Domažlice, České Budějovice, Třeboň atd.), teilweise in der Umgebung von Plzeň, in Dörfern unter dem Riesengebirge.

Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit zu zwei der ausdrucksvollsten ethnographischen Gebieten in Böhmen lenken. Sie heissen Chodsko und Südböhmen.

### Chodsko (Chodenland)

Es handelt sich um das südwestliche Grenzgebiet von Böhmen. Es wird von 11 historischen Gemeinden in der Umgebung von Domažlice und manchen Nachbardörfern gebildet, in denen ähnliche Volkstrachten,



Mundart, Sitten und Volkslieder erhalten wurden. Die Choden (der Name dieser Bevölkerung) bewachten im Mittelalter die Grenze des Landes. Sie hatten viele Privilegien von der Herrschaft. Dieser Aspekt beeinflusste Denken und Traditionen von Choden.

Chodsko ist das Gebiet mit dem Dudelsackspiel. Die Melodien dieser Volkslieder sind durch das Dudelsackspiel beeinflusst:

- die Lieder haben die Dur-Tonart;
- die Melodien schreiten in kleinen Intervallen (Sekunda, Terzie), sind oft ornamentiert;
- für Volkslieder von Choden ist typisch, dass zwei Noten auf eine Silbe gesungen werden (zwei Noten zersetzen sich auf legato);
- gibt's keine Modulationen;
- die Rhythmik ist verhältnismässig stereotypisch;
- die Dudelsackbegleitung ist rhythmisch labil, ohne dynamische Lautnuancen. Deshalb betonen die Dudelsackspieler bei den Tanzliedern die guten Zeitwerte durch das Trompeln oder Klatschen in die Schenkel;
- oft erscheinen sich die Tanzlieder im 3/8 Takt vom sehr schnellen Tempo;
- typisch sind auch die Tanzlieder mit den Taktwechseln – von diesen Typen ist der bekannteste der Furiant (3/4 Takte wechseln sich mit 2/4 Takte);
- wenn der mehrstimmige Gesang vorkommt, wird die zweite Stimme über die Melodie getragen. Der Dudelsack hat eine niedrige Lage der Tonreihe, darum singen Sopranistinnen und Tenoren die zweite Stimme über die Melodie.
- Die Formen der instrumentalen Begleitung: der Dudelsack Solo, Dudelsacktrio (dieses besteht aus der Klarinette, die eine Melodie spielt, aus dem Dudelsack – der Figurationen spielt, und aus der Geige, die die zweite Stimme spielt). Nach dem zweiten Weltkrieg werden zum Trio weitere Instrumente gegeben – die zweite Geige, die Klarinette B, manchmal die Bassgeige. Wie in anderen Gebieten wurde sich auch hier die Blasmusik verbreitet.

### Beispiel 3: Liebeslied, Chodsko

#### 101 - Haž já vocajť puru

*Alla Marcia moderato*

Česká z Chodska  
Jindřich VI, č. 25



Haž já vo-cajť pu - ru,  
vo - hli - žit se bu - ru, mý Han-či - ce



té - žký sr - ce dě - lát já bu - ru.



Vo-hlí-dnu se je - ren-krat, dvakrat, třikrat, čty - ry-krat,



pozdra-vuj - te mo - jí mji - lú na sto-tl-síc-krát!

Koně mji sedlyjte ha pjistuli dyjte,  
mojí ze všech znyjmilyjší ven vyvolýjte!  
Hajce na mñe podívá, že byjvála má mjlá,  
moje ze všech znyjmilyjší — dycky hupřimná.

#### Jižní Čechy (Südböhmen)

Dieses Gelände wurde mit der Hussitenbewegung verbunden und die Bevölkerungsmigrationen wurden nur wenig realisiert. Dieses Territorium ist viel mehr grösser als Chodsko, es erstreckt sich bis zum Böhmerwald. Die Volkskultur- und Folkloreerscheinungen werden am meisten im Teil mit den Teichen und Torfmooren erhalten.

Auch im Südböhmen überwiegt die Dudelsackmusik. Diese Melodien sind viel ornamentiert, sehr oft werden zwei Noten auf eine Silbe gesungen. Die Volkslieder haben eine rhythmische Labilität, Dur-Tonarten überwiegen. Andere Gruppe der Volkslieder charakterisieren auch Melodien in Moll-Tonarten. Manche Lieder haben sogar schwankende dritte Stufe. Zum Tanzēn kann z. B. der Sänger eine Melodie in der Dur-Tonart singen, bei anderer

Gelegenheit verwendet er kleine Terzien. Viele Melodien haben Taktwechseln (sog. Furianrhythmus).

Am Ende des 19. Jhts. wirkte noch im Südböhmen eine grosse Tradition von herumziehenden Dudelsackspielern. Zur Zeit werden die jungen Spieler in den Musikschulen (z. B. in Strakonice) erzogen. In Strakonice finden sich jeden Sommer die Dudelsackfestspiele statt.

**Beispiel 4: Liebeslied, Jižní Čechy (Südböhmen)**

**218 - Měla jsem chlapce**

*Andante con molto sentimento*

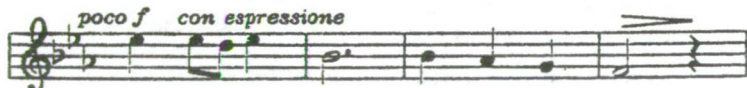
Česká z Budějovicka  
Erben, 170 (M 377)



Mě - la jsem chla - pce, ne - mám nic,



da - la jsem šá - tek, ne - dám víc:



ou - vej, mo - je po - té - še - ní!



vče - ra by - lo, dnes už ne - ní.

Dobře mé srdce vědělo,  
povědit mně neumělo:  
že ta láska není stálá,  
co se před lidmi schovává.

Šel můj milý, šel do Slezska,  
vzal mně klíček od srdéčka:  
vzal od svého i od mého,  
nenechal mně od žádného.

In anderen böhmischen Gebieten wird der Dudelsack nicht mehr verwendet, sondern sind typisch Streichinstrumente. In manchen Territorien haben sich zu den Fiedlern auch die Blasmusiker angeschlossen, oder zur Geige wurden die Harfe, die Zither, früher auch die Koba angeschlossen.

## 2. Mähren (Morava)

Die Volkskultur des westlichen Mährens ist den Erscheinungen in Böhmen sehr ähnlich. Die Musikfolklore trägt häufiger die Merkmale des instrumentalen Typs. Die Mährisch-Böhmische Bergland, die Böhmen und Mähren teilt, nennt sich **Horácko**. Die grösste Besonderheit dieser Region war in der Vergangenheit die sogenannte „skřipácká“ – eine Knarrendemusik in der Umgebung von Jihlava; das bedeutet eine Fiedlermusik mit besonderen Streichinstrumenten. Diese Instrumente sind der Geige ähnlich, sie haben aber eine rauhere, knarrende Laut. Es gibt drei Formen – kleine und grosse Geige und Bassgeige. Die Besetzung von diesen Musikern bestand aber aus vier Personen, also wir sprechen über das knarrende Quartett. Diese Musik wurde immer ohne Gesang gespielt, das bedeutet die Sänger sangen ohne Begleitung und die Musik spielte ohne Sänger (wegen der Stimmungsprobleme).

### Beispiel 5: Tanzlied, Haná

#### 390 - Tovačov, Tovačov

Tanec »Tovačovská«

Moravská z Hané  
Zápis podle tradice



To - va - čov, To - va - čov, to - va - čov - ský zá - mek,



ne - byl bych vo - já - kem, dy - by ne ga - lá - nek.



Hu - já, hu - ja - ja, hu - já, hu - ja - ja,



hu - já, hu - ja - ja, hu - ja - ja.

Tovačov, Tovačov, tovačovský zámek,  
nebyl bych vojákem, dyby ne galánek.

Tovačov, Tovačov, tovačovský hátek,  
nemohu, má milá, zapomenout na tě.

Jednou zapomenu, po druhé vzpomenu,  
po třetí chodníček slzama poleju.

Das Gebiet des Mittelmährens bezieht zwei ethnographische Regionen – **Brněnsko** und **Haná** (die Umgebung von Brno und Prostějov, Olomouc atd.). Hier begegnen wir den Volksliedern des westlichen und östlichen Typs. In beiden Regionen sind manche Aspekte ähnlich: die Mundart, überwiegende ruhige Lyrik, ruhiges Tempo, Volksliederthematik (Liebeslieder, Spasshaftenlieder, Zeremonienlieder, nicht so oft Balladen und historische Lieder). In der Umgebung von Brno gibt's diese Volksmusikbesetzung: die erste und zweite Geige, die Klarinette, die Zimbel, die Flöte, die Bassgeige. Für Haná sind Streichinstrumente mit der Klarinette, ohne die Zimbel, typisch. Heutzutage ist die Blasmusik verbreitet.

Liebe Freunde, erlauben Sie mir mehr zu Besonderheiten von Ost-, Südost- und Nordostböhmen zu bemerken. Die Musikfolklore dieses Teiles unserer Republik unterscheidet sich von anderen Gebieten. Es geht um 3 ausdrucksvolle ethnographische Regionen mit vielfältiger Musikfolklore und Volkskulturkuriositäten. Sie heissen Mährische Walachai (oder Walachei), Slovácko (Mährische Slowakei) und Schlesien um die Stadt Těšín. Diese Gebiete wurden in der Vergangenheit den Bevölkerungsbewegungen geöffnet, hier verwirklichten sich verschiedene Migrationswellen und viele Kultureinflüsse betroffen.

Das Gebiet **Mährische Walachei** gehört zum Karpatensystem, aber die geographischen Bedingungen sind unterschiedlich. Hier befinden sich die niedergelegten Gebiete mit dem Ackerboden, die von den Bauern aus Mähren und Schlesien besiedelt wurden, und Gebirge mit den Weiden, die am spätesten (im 16. und 18. Jht.) von den ärmsten Einsiedlern bevölkert wurden. Diese Besiedler ernährten sich von der Viehzucht.

Eine Grundbedeutung für Kulturformierung dieser Region hatte die Kolonisation der Walachen. Es waren Hirten, die vom Ende des 15. Jhts. hierher wahrscheinlich aus dem polnischen, slowakischen, ukrainischen und rumänischen Milieu kamen. Sie trugen nach Mähren die Almwirtschaft und ihre besondere Volkskultur. Die Walachen waren weniger von der Herrschaft abhängig, als andere Bevölkerung, sie hatten verschiedene Privilegien. Später asimilierten sich die Walachen mit früheren Einsiedlern. Die Volkskultur der Mährischen Walachei formierte sich aus zwei Kulturschichten – der mährischen und karpathischen.<sup>27</sup>

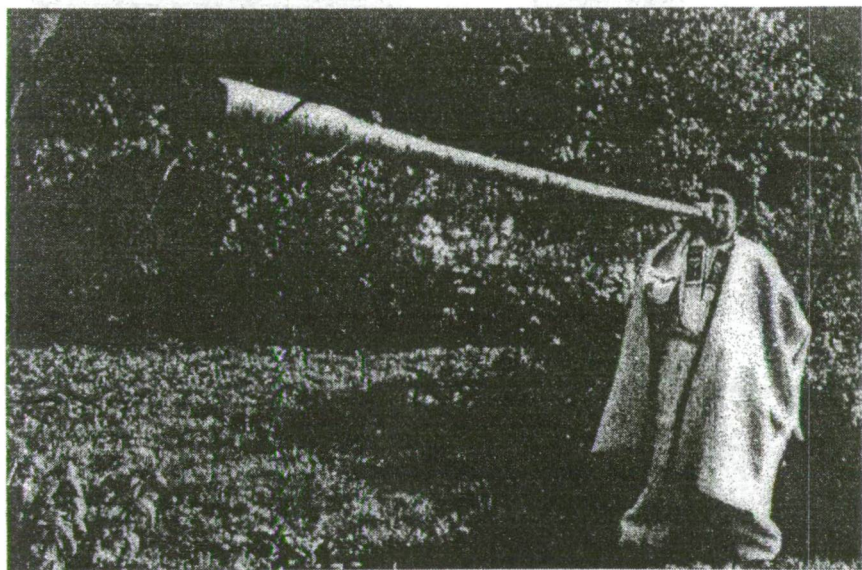
Für die Volkslieder dieses Gebietes sind charakteristisch: Dur-Moll System, archaische Tonreihen, Kirchenmodi, bzw. lydischer Modus, Tonarten mit senkenden Tönen. Es geht um eine Region mit Streichkapellen, weniger mit der Zimbel und der Klarinette, aber auch um ein Gebiet vom Pfeifenspiel. Es gibt verschiedene Pfeifenarten; die Produktion dieser Instrumente wird ständig realisiert.

---

<sup>27</sup> Das Zentrum dieser Region bilden Umgebungen von Städten: Vsetín, Valašské Klobouky, Rožnov p. R., die westlichste Gemeinde ist Rusava.







In der Walachei begegnen wir grösser Genrebuntheit von den Liedern:

1. eine grosse Gruppe bilden die Volkslieder mit der Arbeitsthematik, die sich zur Arbeit in der Natur binden.

a) Der erste Teil von ihnen sind Hirtenlieder, die Kinder oder Mädchen auf der Weide sangen. Diese Lieder begannen gewöhnlich mit Ausrufen ej, hoja, hoja, oder helelo, helelo. Die Melodie bewegt sich um den Grundton, hat den Rezitativcharakter.

b) Die zweite Gruppe von den Arbeitsliedern stellen die Erntelieder dar. Das sind kurze Liedchen mit langen Tönen am Verseende, damit Echo entstand.

Beide Gruppen dieser Arbeitslieder kommen auch in anderen Berggebieten von Mähren, Schlesien und der Slowakei vor. Ihre Rhythmische Seite ist dem Text untergeordnet.

2. Eine verbreitete Gruppe bilden auch Zeremoniellieder, die mit den Jahres- und Familiensitten und Gebräuchen verbunden sind. (Z. B. der Fasching, der Totensonntag, das Erntefest, die Weihnachten, die Hochzeitslieder usw.). In diesem Gebiet werden z. B. archaische Hochzeitslieder erhalten.

3. Die anderen Liederarten stellen die Spass- und Liebeslieder, Balladen dar, weniger Rebellenlieder usw.

Alle geschriebenen Gruppen von Liedern sind nicht zum Tanz bestimmt. Sie haben ruhige Rhythmik, mit den langen Zeitwerten auf dem Phraseende und der unregelmässigen Form.

4. Das reichste Genre sind Tanzlieder, von denen die Drehtänze am liebsten getanzt werden. Diese Tänze haben verschiedene Titel (z. B. točená, valaský, gúlaná, starodávny). Die Form ist heute zweiteilig (früher war sie dreiteilig) – die Tänzer singen das Lied vor, dann setzt das Wirbeln der Tänzer fort. Drehtänze werden durch Improvisationsaspekte charakterisiert. In der Walachei wurde auch ein Typ des Tschardasches getanzt, der sogenannte stará uherská, der auf dieses Gebiet aus der Slowakei und Ungarn gebracht wurde. Dazu wurden die slowakischen Lieder gesungen.

Die Volkslieder zu den Drehtänzen werden charakterisiert:

- die Dur-Moll Tonart, von archaischen Modi kommen meistens lydischer und mixolydischer Modus;
- die Zeitwerten sind oft unregelmässig;
- der zweizeitige Takt überwiegt.



Beispiel 6: Tanzlied, Valašsko

# 451 - Vyškovečku, Vyškove

Tanec »Kúland«

Moravská z Mladcové u Zlína

Bartoš I, 17 (38)

*Allegro*



Vy - ško - ve - čku, Vy - ško - ve, Vy - ško - ve - čku,



Vy-ško-ve, jak je mne te - skno po to - bě,



jak je mne te - skno po to - bě.

[ : Vyškovečku, Vyškove, : ]

[ : jak je mne teskno po tobě. : ]

Ani ne tak po tobě,

Vyškovečku, Vyškove,

[ : jako, má milá, po tobě. : ]

Im 16. und 17. Jht. war zum Drehtanz Dudelsackspiel verbreitet, nach und nach wurden die Geige und die Zimbel angeschlossen. Später wechselte die Klarinette den Dudelsack. Allmählich wurde diese Besetzung stabilisiert: die erste Geige, zwei Kontrgeigen, die Bassgeige, die Klarinette.

Die andere Gruppe bilden Figuraltänze; sie sind mit einer Melodie und einer Tanzkomposition verbunden.

Die andere Region, die auf lebendige Folkloräusserungen sehr reich ist, heisst **Slovácko (Mährische Slowakei)**. Sie erstreckt sich im Südostmähren, gliedert sich in einige verschiedenartige Mikroregionen. Zu diesem Gebiet gehören die niedriggelegten Dörfer mit landwirtschaftlichen Produktion und die Berggebiete (Weisse Karpaten) mit charakteristischen Äusserungen der karpatischen Kultur:

In dieser Region unterscheiden wir zwei Liedertypen – gezogene Lieder und Tanzlieder. Die Rhythmik der Volkslieder ist ganz von der Gelegenheit, zu der gesungen wird, abhängig. Zum Tanz werden rhythmisch regelmässige

Lieder gesungen, im Achtel gegliedert, im 2/4 Takt. Die gezogenen Lieder, die zum Hören bestimmt sind, haben eine unregelmässige Rhythmik (viel Triolen, Kvintolen usw. im 2/4 Takt).

Die erste Subregion nennt sich *Podluží*. Das Landschaftsrelief bilden Wälder mit nassem Boden. Dieses Territorium wurde ständig seit der Urzeit besiedelt. Dem Fluß Mähren entlang führte der Bernsteinweg (von Krakow bis in die Nähe des heutigen Wiens). In der 2. Hälfte des 19. Jhts. gehörten zu dieser Region auch einige Dörfer auf der österreichischen Seite.

Die Merkmale der Volkslieder in Podluží:

charakteristisch ist Dur-Moll System; hier erscheinen viele Lieder in Moll-Arten, keine archaische Tonreihen. Die Melodik ist sehr beweglich, gezogene Lieder sind oft sentimental, die Grundbedeutung der Rhythmik beruht auf einem Satzsinne, die Rhythmik geht aus dem Lieder- und Verseninhalte aus.

### Beispiel 7: Soldatenthematik, Podluží

#### 247 - Na trávníčku na zeleném

Moravská od Břeclavě  
Bartoš I, 56 (137)

*Lento espressivo*

Na trávníčku na zele-ném, u stu-dén-ky u ka-me-  
něj, stó-jí tam kůň ry-zo-vra-ný,  
na něm šo-haj po-rů-ba-ný.

[ : Došla k němu jeho máti,  
počala ho nafikati: : ]  
Můj synáčku přemilený,  
pověz ty mě, co ťa bolí?

[ : Hlavička mňa tuze bolí,  
tá sa jakživ nezahóji. : ]  
Má mamičko přemilená,  
to mi vojna porobila.

Die Tanzlieder sind meistens in Dur-Tonarten. Auf diesem Gebiet sind 3 Volkstänze verbreitet. Es handelt sich um vrtná (Paartanz) und zwei Männertänze hošije und verbuňk. Hošije tanzen die Männer während des

Schmauses. Das Grundbewegungselement bildet der Aufsprung vom möglichst hoch Hockstand. Dieser Tanz ist langsamer als verbuňk, der sehr reich auf Ziffern ist. Verbuňk ist verbreitet in allen Regionen von Südostmähren. Die Verbuňkmelodien wurden in Dur-Tonarten geschaffen, sie werden Solo oder in einer Gruppe gesungen, die Rhythmik ist freigemacht. Für diese Lieder ist ein punktierter Rhythmus typisch. Die Volksmusik hat eine Streichbesetzung, manchmal schlossen sich auch die Blechblasinstrumente dazu, oder die Kapelle bildeten nur Blechblasinstrumente.

Die andere Mikroregion ist *Dolňácko* mit verschiedenen Erscheinungen der Folklore, der Mundart, der Trachten und der Sitten und Gebräuche in jedem Dorf. Zu dieser Gruppe gehören die Äusserungen der Karpatenkultur und auch des Flachlands.

Die Folklorenaussagen der gebirgigen Teil *Moravské Kopanice* gehören zu den interessantesten in unserer Republik. Dieses Gebiet besteht meistens aus zerstreuten Einzelhöfen in Weissen Karpaten an den Grenzen zu der Slowakei. (Das Zentrum bildet das Grenzdorf Starý Hrozenkov.) In der Vergangenheit spielten die Musiker in dieser Region im Streichtrio.

#### Beispiel 8: Gesang in der Natur, Moravské Kopanice

##### 119 - Hrozenčané, pekné koně máce

Zpěv v přírodě                      Moravská od St. Hrozenkova  
*Andante moderato e tenuto*                      Černík 41 (36)

Hrozenča-né, pe-kné ko-né má - ce, a - ko vy nás  
do Br-na dodá - ce, do Br - na do-dá - ce?  
A my máme čtyry koně vrané.  
lahko my vás [: do Brna dodáme. :]

**Hornácko** ist andere mährische Region mit der vielfältigen Volkskultur und Musikfolklore; es handelt sich um ein Gebiet von 10 Dörfern (mit dem Zentrum Velká n. V.). Auf diesem Gebiet blieben ungefähr 5000 Notenaufnahmen der Volkslieder und Instrumentalpartituren erhalten. Es handelt sich um kleinstes Gebiet in unserer Republik, wo die grösste Anzahl der Aufnahmen gemacht wurde. Hier erscheinen die gezogenen Lieder und Tanzlieder.



Die Besonderheiten der Volkslieder von Horňácko:

viele Melodien sind vom übergehenden Tonartentyp. Von den archaischen Modi erscheinen am meisten die lydischen. Im vielstimmigen Gesang werden Parallellterzen verwendet, am Anfang und Ende des Gesangs wird in Unisono gesungen. Für die Instrumentalbegleitung ist Duvajbegleitung charakteristisch (es handelt sich um einen Doppelbogenstrich mit einer Betonung auf das zweite Achtel). Dieser Begleitungstyp ist auch in der Slowakei, in Ungarn und Rumänien verbreitet.

Bis in die 60-er Jahre des 19. Jhts. spielte ein Dudelsackspieler zum Tanz, um 1850 begann die Streichbesetzung zu überwiegen. (Die erste Geige spielt eine Melodie, die anderen spielen rhythmische Begleitung. Seit den 90-er Jahre des 19. Jhts. wurde diese Besetzung verbreitet: die erste Geige, Kontrspiel (die Geige und Viola), die Bassgeige, manchmal mit der Klarinette, bis in die 30-er Jahre des vorigen Jhts. auch mit der Zimbel. In manchen Kapellen spielten auch die Blechblasinstrumente, aber das war nicht gewöhnlich.

Das Volkspiel in Horňácko wird eine besondere Harmonie, Ornamentik und Rhythmus charakterisiert. In der Melodienbegleitung überwiegen Durakkorde – auch bei der Begleitung der Volkslieder in Moll-Tonarten. Die parallelen Intervallen (8,3,4,5,6) sind üblich. Alle melodischen Instrumente ornamentieren die Volksliedermelodien, am meisten die erste Geige.

#### Beispiel 9: Rebellenthematik, Horňácko

### 147 - Jede forman dolinú

*Lento espressivo e poco rubato*

Moravská z Horňácka  
Poláček 104 (94)

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a *mf* dynamic and a *Lento espressivo e poco rubato* tempo marking. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The lyrics 'Je - de forman do - li - nů, je - de forman do - li - nů,' are written below the first staff. The second staff continues the melody, also starting with a treble clef and a 3/4 time signature. It includes a *rit.* (ritardando) marking towards the end. The lyrics 'a zbojníček bu - či - nů, a zboj - ní - ček bu - či - nů.' are written below the second staff. The score ends with a double bar line.

Stoj, formanku, nešvihaj,  
vrané koně vypríhaj.

Keď si zbojník, taký pán,  
vypríhaj si koně sám.

Zu den typischsten Tänzen in Horňácko gehört der Drehtanz „sedlácká“ für Tanzpaare im 2/4 Takt. Es handelt sich um einen Tanz vom Improvisationscharakter mit 3 Teilen. Weiter sind 3 Männertänze (verbuňk, odzemek, do skoku) verbreitet. Grundelemente sind die Aufsprünge der Tänzer, begleitet mit dem Klatschen auf den Stiefel, Ziffern von der Stiefelspitze usw. In Horňácko sind die Zeremoniel-tänze und Figurentänze bekannt.

### 3. Schlesien (Slezsko)

Im **Schlesien** erscheinen die Folklorelemente am ausdrucksvollsten in der Umgebung von Těšín, Trinec, Jablunkov (an den Grenzen zu Polen). Auf diesem Gebiet blieben auch Erscheinungen der Kultur von Goralen erhalten.

Die historische Entwicklung dieser Region war nicht einfach. Den grössten kulturellen Einfluss hatte die Hirtenkolonisation vom 16. bis ins 18. Jht. In dieser Zeit kamen hierher Walachen verschiedener Herkunft (aus der Slowakei, Polen, Ukraina, Rumänien). Diese Einsiedler asimilierten nach und nach mit heimischen Bauern. Die Walachen besiedelten die Schlesischen Beskiden, sie züchteten Schafe, Rindvieh in Almen, befassten sich mit dem Haushandwerk. Das Zentrum dieses Gebietes, das sich südlich von Těšín erstreckt, war Jablunkov (durch den Pass von Jablunkov führte ein Handelsweg nach Ungarn). Die industrielle Entwicklung bewirkte einen Niedergang der Almwirtschaft, die Unterschiede zwischen ehemaligen Bauern und Schäfern gingen verloren, die alte Kultur der Goralen blieb nur vereinzelt erhalten, und zwar im Bergland um Jablunkov. Zu den grössten Volkskultur-traditionsträgerinnen gehören die älteren Frauen, die Volkstracht, Sitten und Bräuche erhielten.

Die Musikfolklore der Goralen ist sehr eigenartig. Es gibt hier ein Zusammenwirken der böhmischen, slowakischen und polnischen Einflüsse. Am häufigsten erscheinen Lieder mit Alm- und Rebelthematik, Weihnachtslieder usw.

Die Musikseite dieser Lieder ist durch die Instrumentalmusik beeinflusst. Die Tonreihen der Melodien gehen aus der Möglichkeiten der Pfeifen und Dudelsäcken aus, die Lieder werden also durch unvollständige Reihen in Dur-Tonarten, erhöhten Kvarta, senkende Stufen usw. charakterisiert. Die Volkslieder aus Hřčava (Lieder der Goralen) haben eine absteigende Melodik. Die Sänger verwenden das Brustregister, sie singen die Lieder sehr laut, besonders am Anfang des Liedes. Oft kommen hier Almliedchen vor, die in der Natur gesungene worden. Es gibt die sogenannte allgemeine Hirtennote (Schäfernote), das heisst manche Lieder werden auf die bekannten Melodien der Hirtenlieder gesungen. Die Melodien von diesen Liedern sind

sehr reich geziffert. Eine Gesangsbesonderheit ist glissando vor dem Gipfel der Melodie. In Těšínsko wurde vielstimmiger Gesang nicht verwendet.

Die Rhythmik ist freigemacht; die Triolen, Kvintolen, Septolen überwiegen, es kommen auch unregelmässige Takte vor. Für Harmonielösung ist parallele Leitung von den instrumentalen Stimmen der Melodie typisch. Der verbreitetste Drehtanz heisst ověňžok im 2/4 Takt, zu dem sich auch unregelmässige Takte angeschlossen. Das Tempo dieser sehenswertesten Paartanz ist langsam, der gehört zu der ältesten Schicht der Drehtänze der West-Karpaten.

Es gibt viele Sujetkreise von den Liedern. Es handelt sich z. B. um Lieder mit der sozialen Thematik – die Rebellen-, Rekruten- und Soldatenlieder, weiter Hirtenlieder, Almlieder und Weihnachts- und Osterlieder usw. Die meisten zeremoniellen Lieder sind mit der Hoshzeitszeremonie verbunden. Das Repertoire bilden auch Familien-, Liebeslieder, Balladen.

Die Almlieder werden mit den Pfeifen begleitet. Die Volksmusik der Goralen bilden der Dudelsack mit der Geige. Der Geigenspieler spielt die leitende Melodie und ihm untergeordnet sind der Dudelsackspieler und der Sänger. Man konnte diese Besetzung auch z. B. durch Kontr-geige und Bassgeige erweitern.

Die Kunst der Volksmusiker aus Hrčava blieb für breite Öffentlichkeit ziemlich unbekannt. Es ist jedoch ein Beweiss für das Musizieren in den Bedingungen des konservativen Volksmilieus.

Möchte man den Forderungen des zeitgenössischen Pluralismus auch bezüglich der kulturellen Erziehung der Jugend nachkommen, sollte man die Volksmusik nicht unterlassen, zumal sie universale Werte vermittelt und nicht nur Verstand, sondern auch Gemüt des Menschens anspricht. Es genügt bei weitem nicht, die Volksmusik nur als den methodischen Ausgangspunkt für musikalische Aktivitäten gebrauchen. Es ist notwendig, die Jugendlichen auch zur Folklore zu erziehen, denn dadurch wird nicht nur deren Fähigkeit gefördert, sich als zu vollwertigen Menschen zu entwickeln, sondern es mag auch der ganzen musikalischen Kultur zugute kommen.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

## **Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern**

Eine Beschreibung musikalischer Attitüden aus Krems, Berlin und Innsbruck

### Inhaltliche Kurzfassung:

Diesem Referat liegt eine umfassende Befragung von Kremser Schülerinnen und Schülern zu Grunde. Sie wurde 1997 durchgeführt und bezieht sich auf das Erlernen von Musikinstrumenten, die Wahl der Instrumente, sowie auf die Einstellung zur Musik und die Wirkung von Musik auf Schüler.

Den in Krems erhobenen Daten werden Ergebnisse einer aktuellen Langzeitstudie über das musikalische Verhalten von Berliner Grundschulkindern gegenübergestellt. Auch in dieser Arbeit wurde das Musizieren sowie die Einstellung zur Musik untersucht.

Einblicke in eine Untersuchung an Innsbrucker (Tiroler) Schulen bezüglich instrumentaler Kenntnisse und Inhalte des Musikunterrichtes vervollständigen die Inhalte dieses Vortrages.

Ein kurzer Überblick über das österreichische Schulsystem, speziell über den Musikunterricht, ist meinen Erläuterungen vorangestellt.

### Summary:

The article is based on an extensive survey of pupils' attitudes towards music in Krems. The survey was carried out in 1997 and refers to the learning of musical instruments, the choice of the instruments and the effect of music on pupils.

The results of this survey are compared with a recent long term study of elementary school pupils in Berlin. That study also refers to the musical activity of children and their general attitude towards music.

A overlook to a study from Innsbruck (Tyrol) concerning the learning of instruments and the attitude to music lessons is also given.

First of all a survey to the Austrian system of music-education will be given.

## 1. Zum österreichischen Schulsystem

Österreichische Schülerinnen und Schüler müssen mindestens 9 Jahre die Schule besuchen (vom 6. bis zum 15. Lebensjahr).

Die *Volksschule* (=Grundschule) umfasst 4 Schulstufen, sie wird von 6- bis 10-jährigen Kindern besucht.

Daran schließt sich die *Hauptschule* an, sie dauert ebenso vier Jahre.

Besonders begabte können nach der Volksschule die „*allgemeinbildende höhere Schule*“ (AHS, auch *Gymnasium* genannt) besuchen. Sie dauert 8 Jahre (5. bis 12. Schulstufe) und schließt mit einer Abschlussprüfung („Matura“, in Deutschland „Abitur“) ab. Diese Prüfung berechtigt zum Besuch einer Universität.

In den ländlichen Gebieten besuchen die meisten Schülerinnen und Schüler die Hauptschule, vor allem in den größeren Städten gehen mehr Kinder in die AHS.

### 1.1. Musikunterricht in Österreich

In der *Volksschule* gibt es nur eine Stunde „Musikerziehung“ pro Woche. Es gilt jedoch der Musikunterricht als durchgehendes Unterrichtsprinzip, das heißt etwa Singen bei Beginn des Unterrichtes am Morgen, in der Religionsstunde, im Fremdsprachenunterricht, ... Das musikalische Tun ist somit oft von der einzelnen Lehrerpersönlichkeit abhängig.

In der 5. bis 7. Schulstufe (*Hauptschule*, *Gymnasium*) sind in der Regel 2 Wochenstunden Musikerziehung vorgesehen, in der 8. nur eine.

Die Verteilung der Wochenstunden unter den einzelnen Fächern kann in einem bestimmten Ausmaß von den Schulen autonom geregelt werden – das geschieht oft zum Nachteil der Musikerziehung. Auch hier ist das Engagement der einzelnen Lehrerinnen und Lehrer entscheidend.

Es gibt eine Sonderform der Hauptschule, die *Hauptschule mit musikalischem Schwerpunkt* – hier gibt es fast täglich eine Musikstunde. Diese Form ist jedoch relativ selten.

Für die meisten Schülerinnen und Schüler ist der Instrumental- und Gesangsunterricht nur in *Musikschulen* möglich. Diese Schulen werden von den Gemeinden (Städten) erhalten und organisiert. Die Schüler müssen Schulgeld zahlen (etwa EUR 50 pro Monat).



## 2. Empirische Auswertung von Befragungen zum Musikunterricht

Im Jahre 2000 wertete ich eine umfangreiche Befragung zum musikalischen Verhalten von Schülerinnen und Schülern an Schulen in Krems und Umgebung aus.<sup>28</sup>

Die Kremser Studie hatte zum Ziel, grundlegendes Zahlenmaterial über die Rolle der Musik im Leben von Heranwachsenden zu erheben, wobei sowohl die Schule als auch das Freizeitverhalten Gegenstand der Untersuchung waren.

Es wurden vier verschiedene Fragebögen ausgegeben:

1. Für Schüler der 3. und 4. Volksschulklassen (3., 4. Schulstufe)
2. Für Schüler der Hauptschule und der AHS-Unterstufe (5. bis 8. Schulstufe)
3. Für Schüler der Oberstufe (9. bis 12. Schulstufe)
4. Für Studierende der Pädagogischen Akademie und für Kremser Musikerzieher.

Eine Berliner Langzeitstudie hat sich zur Aufgabe gestellt, die Wirkung des Musikunterrichts festzustellen.<sup>29</sup> Schüler von Regelschulen werden Schülern von Grundschulen mit erweitertem Musikunterricht gegenübergestellt. Berliner Grundschulen haben 6 Jahrgangsklassen.

Eine Innsbrucker Untersuchung beschäftigt sich mit Schülerinnen und Schülern von Volksschulen in Innsbruck und den umliegenden Gemeinden.<sup>30</sup>

### 3. Angaben zu den Schulen

#### 3.1. Kremser Schulen

#### Anzahl der Befragten in Krems

*Tabelle 1: Anzahl der Befragten in Volksschulen*

		abs.	Rel.
Anzahl der Befragten:		138	100,00%
	Knaben	57	41,15%
	Mädchen	81	58,85%

<sup>28</sup> Zawichowski, Wolfgang: Musikalische Aktivitäten unserer Schüler. Eine Beschreibung der musikalischen Attitüden im Bereich von Krems. Krems 2000. Bisher nicht veröffentlicht.

<sup>29</sup> Bastian, Hans Günther: Musik(erziehung) und ihre Wirkung. Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen. Mainz 2000.

<sup>30</sup> Mayr, Werner: Der Stellenwert des Musikunterrichts in der Grundschule. In: Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs. Wien. Februar 2001. S. 119 – 129.

Das Durchschnittsalter beträgt fast 9 Jahre.

Es werden nur Schüler der 3. und 4. Schulstufe befragt. Die Anzahl der Mädchen überwiegt.

*Tabelle 2: Anzahl der Befragten der 5. bis 8. Schulstufe*

	HS	AHS	gesamt
abs.	354	301	655
rel.	54,05%	45,95%	100,00%

Herausfiltern v. MHS	
MHS Langenlois	51 Schüler

Das Durchschnittsalter beträgt hier fast 12 Jahre.

Die Anzahl der befragten Hauptschüler ist gegenüber den AHS-Schülern etwas höher. Unter den Hauptschülern befinden sich 51 Kinder der Musikhauptschule Langenlois.

### 3.2. Berliner Schulen

Zu Projektbeginn im Jahre 1992 gehören zur Berliner Stichprobe 131 Grundschulkinder, davon 81 Kinder aus Schulen mit erweitertem Musikunterricht (sogenannte „Modellschulen“) und 50 Kinder aus Vergleichsschulen („Regelschulen“)<sup>31</sup>. 1993 kam eine weitere Modellklasse dazu.

*Tabelle 3: Anzahl der Kinder in den Modell- und Vergleichsschulen*

	5 Modellschulen	2 Vergleichsschulen
	xxxxx	yy
Jul.92	n=81	n=50
Jul.93	n=123	n=47

### 3.3. Innsbrucker Schulen

Es werden 122 Kinder aus Volksschulen der Tiroler Hauptstadt Innsbruck und aus der näheren Umgebung befragt. Die Schülerinnen und Schüler

<sup>31</sup>Vgl.: Bastian, a.a.O. S. 172. Das Berliner Zahlenmaterial wird, wenn nicht anders vermerkt, grundsätzlich aus der Berliner Studie von H. G. Bastian entnommen.

stammen aus der 2. bis 4. Schulstufe. Das Durchschnittsalter beträgt etwa 8 Jahre. In diesen Klassen sind etwas mehr Mädchen als Buben.

#### 4. Das Musikinstrument

Freude an Musik ist kombiniert mit musikalischem Tun. Das Instrument ist - neben der Singstimme - das wichtigste „Werkzeug“ dafür.

##### 4.1.1. Das Erlernen von Musikinstrumenten bei Kremser Schülern

### 3. und 4. Schulstufe:

An die Schüler dieser Klassen wurde folgende Frage gestellt:

*Tabelle 4: „Lernst du ein Instrument?“*

	abs.	rel.
lernen Instrument	64	46,38%
lernen kein Instrument	74	53,62%
gesamt	138	100,00%

Von allen befragten VS-Kindern lernen etwas weniger als die Hälfte ein Instrument. Im Allgemeinen spielen mehr Mädchen als Knaben.

In Paudorf (VS mit musikalischem Schwerpunkt) spielen alle Schüler mindestens ein Instrument. Die Schüler dieser Volksschule kommen aus verschiedenen sozialen Schichten, es wird jedoch jedem Kind ermöglicht, ein Instrument zu spielen.

*Tabelle 5: Aufteilung nach Geschlecht, relativ, ausgen. Paudorf*

	Mädchen	Knaben
lernen Instrument	27,12%	24,39%
lernen kein Instrument	72,88%	75,61%
Gesamt	100,00%	100,00%

### 5. bis 8. Schulstufe:

Folgende Frage wurde gestellt:

Tabelle 6: „Spielst du ein Instrument?“

	ja	nein	gesamt
abs.	320	329	649
rel.	49,31%	50,69%	100,00%

Tabelle 7: „Spielst du ein Instrument?“ – Darstellung in relativen Zahlen

	ja	nein	gesamt
AHS	55,48%	44,52%	100,00%
MHS	98,04%	1,96%	100,00%
HS exkl. MHS	34,68%	65,32%	100,00%

Der Anteil der Instrumentalisten ist hier gegenüber der Volksschule größer geworden. In der AHS gibt es deutlich mehr Instrumentalisten als in der HS. Soziale und wirtschaftliche Gründe (finanzieller Aufwand für Musikschulunterricht !) spielen sicher eine Rolle. Wenn man bei der HS die Musikhauptschule (MHS) ausgliedert, wird der Anteil der Instrumentalisten deutlich geringer. In der MHS spielt jeder Schüler ein Instrument.

#### 4.1.2. Das Erlernen von Instrumenten an Berliner Grundschulen mit musikalischem Schwerpunkt

H. G. Bastian wies eine starke Schichtabhängigkeit des Erlernens von Instrumenten und des Musizierens nach<sup>32</sup>. Er sagt sogar: „Sage mir, aus welcher Schicht du kommst, und ich sage dir, ob du ein Instrument spielst !“ Manche Instrumente seien sogar „schichtspezifisch“.

Bastian meint, dass das Erlernen eines Instrumentes und das Musizieren im Sinne einer Persönlichkeitsbereicherung trotz der Breitenwirkung der Musikschule ein Sozialprivileg sei.

Guten Musikpädagogen soll es gelingen, möglichst alle Kinder zum Instrumentalspiel zu motivieren - sonst bleibt die Demokratisierung der Musik eine Illusion. Darin liegt der bildungspolitische Auftrag der Musikerziehung. Schulen mit musikalischem Schwerpunkt kommen diesem Auftrag vorbildlich nach.

Die Schichtzugehörigkeit der Kinder erscheint in Berlin ausgewogen - 43% der Modellgruppen (Schulen mit musikalischem Schwerpunkt) gehören der Mittelschicht an.

<sup>32</sup>Bastian, H. G.: Jugend am Instrument. Eine Repräsentativstudie. Mainz 1991. S. 65 ff.



#### 4.1.3. Das Spielen von Instrumenten bei Innsbrucker Volksschülern

Tabelle 8:

*"Spielst du ein Instrument?"*

N=122	2. Klassen		3. Klassen		4. Klassen	
	Anzahl	Gesamt rel.	Anzahl	Gesamt rel.	Anzahl	Gesamt rel.
Ja	15	37%	26	65%	28	68%
Nein	26	63%	14	35%	13	32%

In der zweiten Volksschulklasse spielen 63 % der Kinder aus Innsbruck und Umgebung kein Instrument ! In der dritten Klasse drehen sich die Prozentzahlen allerdings um - es spielen bereits 65 % der Schüler ein Instrument, in der vierten Klasse sogar 68 %. Die Entscheidung für den Instrumentalunterricht fällt also meist zwischen dem 7. und 8. Lebensjahr.

Auf die Frage „Möchtest du später ein Instrument lernen?“ gibt es Spitzenwerte in der 2. Klasse (92%) und in der 4. Klasse (77 %). Das bedeutet, dass das 10. Lebensjahr eine zweite klare Einstiegstelle für den Instrumentalunterricht ist.

Der Wunsch, ein Instrument zu spielen, ist in Innsbruck besonders deutlich.

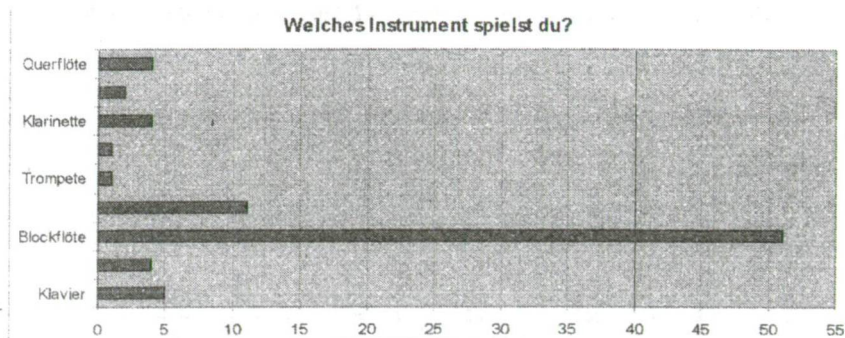
#### 4.2. Die Wahl der Instrumente bei Kremser Schülern

##### **3. und 4. Schulstufe:**

Folgende Frage wurde gestellt:

„Welche(s) Instrument(e) lernst du?“

Abbildung 1: Welches Instrument spielst du?



83 Instrumente werden angegeben - einige Schüler spielen also mehrere Instrumente. In Paudorf (Volksschule mit musikalischem Schwerpunkt) spielt jeder Schüler mindestens ein Instrument, nämlich Blockflöte.

Die Blockflöte ist in diesem Alter das am häufigsten gespielte Musikinstrument. Mit großem Abstand folgt das Keyboard und das Klavier.

Tabelle 8: „Welches Instrument lernst du?“ (ausgenommen Paudorf)

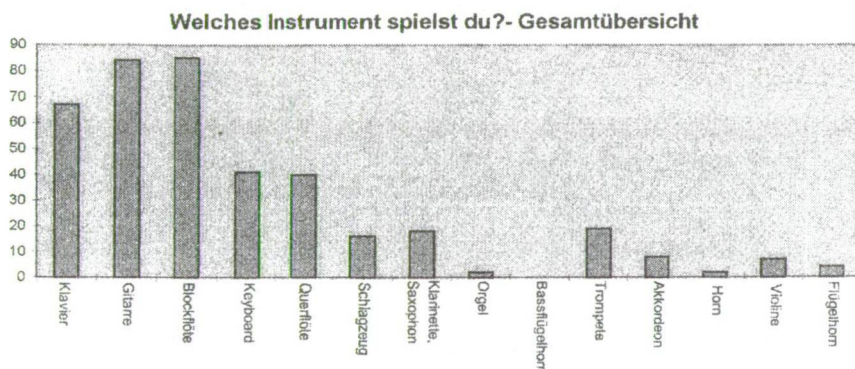
	Klavier	Gitarre	Blockflöte	Keyboard	Trompete	Akkordeon	Gesamt
Anzahl der Schüler	3	4	13	8	1	1	30

Tabelle 9: „Welches Instrument lernst du?“ – Paudorf

	Klavier	Blockflöte	Klarinette	Keyboard	Horn	Querflöte	Gesamt
Anzahl der Schüler	2	38	4	3	2	4	53

## 5. bis 8. Schulstufe:

Abbildung 2: „Welches Instrument spielst du?“ Gesamtübersicht



Die Breite der Palette der gewählten Instrumente nimmt mit dem Alter der Schüler deutlich zu.

Die Violine ist das einzige Streichinstrument, das aufscheint.

Einige Schüler spielen mehrere Instrumente.

Mehr als 20% spielen Blockflöte oder Gitarre. Es folgt das Klavier, dann das Keyboard (Unterschied zur Volksschule!).

Tabelle 10: „Welches Instrument spielst du?“ - Nur Musikhauptschule.

Klavier	Gitarre	Blockflöte	Keyboard	Querflöte	Schlagzeug	Klarinette, Saxophon	Trompete	Akkordeon	Flügelhorn	gesamt
5	8	1	12	12	3	9	2	1	2	55
9,09%	14,55%	1,82%	21,82%	21,82%	5,45%	16,36%	3,64%	1,82%	3,64%	100,00%

Die Schüler der MHS spielen vor allem Querflöte und Keyboard. Weiters sind Klarinette, Saxophon und Gitarre deutlich vertreten. Entscheidend ist, welcher Instrumentalunterricht an dieser Schule angeboten wird. Jeder Schüler ist ein Instrumentalist. Einige spielen mehrere Instrumente (1,1 Instrumente pro Schüler).

*Tabelle 11: „Welches Instrument spielst du ?“ - AHS*

Klavier	Gitarre	Blockflöte	Keyboard	Querflöte	Schlagzeug	Klarinette, Saxophon	Orgel	Trompete	Akkordeon	Violine	Flügelhorn	gesamt
45	40	59	16	20	7	6	2	10	6	6	2	219
20,55%	18,26%	26,94%	7,31%	9,13%	3,20%	2,74%	0,91%	4,57%	2,74%	2,74%	0,91%	100,00%

Etwa 3/4 der Schüler (0,73%) spielen Instrumente. Davon spielen einige mehrere Instrumente (1,31 Instrumente pro Instrumentalist). Mehr als ein Viertel der Schüler spielen Blockflöte, ein Fünftel Klavier, dann folgt die Gitarre, dann die Querflöte.

In der Hauptschule (ohne Musikhauptschule) musizieren nur 2/5 der Schüler auf einem Instrument. Sicher sind dabei soziale Gründe ausschlaggebend. Einige Instrumentalisten spielen aber mehrere Instrumente (1,16 Instrumente/Schüler). Die Gitarre ist hier am beliebtesten. Klavier wird seltener gespielt (Unterschied zur AHS!).

## 5. Einstellungen zur Musik

Jetzt möchte ich darüber sprechen, was Musik für Heranwachsende bedeutet. Wie wirkt Musik auf das Kind ? Welchen Kontakt haben Schülerinnen oder Schüler zur Musik ?

### 5.1. Kremser Schülerinnen und Schüler und deren gefühlsmäßige Einstellung zur Musik

#### 3. und 4. Schulstufe:

Folgende Frage wurde gestellt: „Wieviel bedeutet dir die Musik vom Gefühl her ?“

*Tabelle 12: „Wieviel bedeutet dir die Musik vom Gefühl her ?“ - Gesamtübersicht*

	viel	mäßig viel	wenig	nichts	Gesamt
abs.	75	46	11	2	134
rel.	55,97%	34,33%	8,21%	1,49%	100,00%

Mehr als der Hälfte der Volksschulkinder bedeutet Musik „viel“. Mit „wenig“ und „nichts“ antworten nicht einmal 10%.



*Tabelle 13: „Wieviel bedeutet dir Musik vom Gefühl her?“ – Volksschule mit musikalischem Schwerpunkt*

	viel	mäßig viel	Wenig	nichts	gesamt
abs.	26	12	0	0	38
rel.	68,42%	31,58%	0,00%	0,00%	100,00%

In der Volksschule mit musikalischem Schwerpunkt halten mehr als 2/3 der Schüler „viel“ von Musik. Bei „wenig“ und „nichts“ gibt es keine Antworten.

Vergleicht man diese Ergebnisse mit jenen der vorangegangenen Frage „Lernst du ein Instrument?“, so sieht man, dass die Bedeutung der Musik sicher mit instrumentalem Können zusammenhängt. Aber auch Schüler, die kein Instrument spielen, stehen der Musik meist positiv gegenüber.

#### **5. bis 8. Schulstufe:**

Fragestellung: „Fühlst du dich wohl, wenn du Musik hörst?“

*Tabelle 14: „Fühlst du dich wohl, wenn du Musik hörst?“*

	sehr	angenehm	weniger	unangenehm	egal	gesamt
abs.	431	167	6	0	38	642
rel.	67,13%	26,01%	0,93%	0,00%	5,92%	100,00%

Mehr als 90 % dieser Schüler empfinden Musikhören als durchaus positiv.

Die Kremser Untersuchung stellt klar fest, dass die gefühlsmäßige Bedeutung von Musik mit dem Alter der Schüler (5. bis 8. Schulstufe, später AHS-Oberstufe, Studenten der Pädagogischen Akademie) deutlich zunimmt. Besonders viel bedeutet Musik natürlich den Schülern mit musikalischen Schwerpunkten.

Musik „vom Gefühl her“ zu empfinden bedeutet jungen Menschen sehr viel. Präferenzen für Musik weisen meist in eine psychosomatische Richtung: Entspannung, Stressabbau, Gefühlsausgleich, Bewegungsanregung. Das „Überwiegen der Rationalität im gesamten Wertsystem zieht ein Gefühlsdefizit nach sich“.<sup>33</sup> Musik bietet dazu den geforderten Ausgleich.

<sup>33</sup>Zit.: Stuchlik, Siglinde: Warum diese Musik - nicht jene. In: Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs. Februar 1986. S. 116.

## 5.2. Die Wirkung von Musik auf Kremser Schülerinnen und Schüler

### 3. und 4. Schulstufe:

Tabelle 15: „Hat Musik einen Einfluss auf dich ?“

	ja	nein	gesamt
abs.	97	41	138
rel.	70,29%	29,71%	100%

Mehr als 2/3 dieser Kinder werden durch Musik beeinflusst.

Bei Instrumentalisten sind es 96%, die mit „ja“ antworten, bei Nichtinstrumentalisten nur 62%.

Tabelle 16: „Hat Musik einen Einfluss auf dich ? Wenn ja, welchen ?“

	Entspannung	Trauer	Singen	Bewegungsdrang	Freude	Gesamt
Anzahl	20	2	8	11	72	113

Dieser Einfluss zeigt sich vor allem in sehr positiven Emotionen („Freude“), in der Entspannungsfunktion der Musik und in einem motorischen Bewegungsdrang.

### 5. bis 8. Schulstufe:

Fragestellung: „Hat die Beschäftigung mit Musik einen positiven Einfluss auf deine Persönlichkeit ?“

Tabelle 17: Einfluss der Musik auf die Persönlichkeit

	ja	nein	gesamt.
abs.	522	120	642
rel.	81,31%	18,69%	100,00%

In der 5. bis 8. Schulstufe hat die Musik deutlich mehr positiven Einfluss auf die Schüler als in der Volksschule.

### 5.3. Berliner Schulanfänger und deren musikalische Einstellungen - nach Meinung der Eltern

Hier wurden Eltern nach den Kontakten ihrer Kinder, die eben mit der Grundschule begannen, befragt.

Die Frage „Musik ist wichtig fürs Leben“ ergibt bei den Eltern signifikante Differenzen. Eltern der Modellgruppe (Schulen mit musikalischem Schwerpunkt) stimmten zu 75,5% zu, Eltern der Kontrollgruppe mit 65,8%.

Es setzen sich also die Eltern der Modellgruppe von den Eltern der Kontrollgruppe deutlich ab. Vor allem Eltern aus sozial gehobenen Milieus stimmen der Meinung, dass Musik das Leben bereichert, klar zu. Oft ergibt sich daraus der Wunsch, das Kind in eine Schule mit musikalischem Schwerpunkt zu schicken.

Nur wenige Eltern halten Musik für nicht wichtig (Modellgruppe 3,9%, Kontrollgruppe 2,4%) oder nur wenig wichtig im Leben (Modellgruppe 5,9%, Kontrollgruppe 7,3%) .

Daraus ergibt sich ein deutlicher Auftrag an die Bildungspolitik, für Musik an den Schulen Sorge zu tragen. Schüler spüren die Bedeutung der Musik ganz besonders (siehe Kremser Untersuchung !).

### 5.4. Die Wirkung von Musik auf Berliner Grundschüler

Empirische Erhebungen stellen in Deutschland<sup>34</sup> einen äußerst hohen Stellenwert des Musikhörens (über 90%) in der Freizeit der Kinder und Jugendlichen fest. Auch in der Berliner Studie (vgl. Bastian S. 507 ff.) ist für 94% der befragten Grundschüler das Musikhören ein Freizeitvergnügen.

Den Pädagogen interessiert freilich, warum das Musikhören bei Grundschulkindern so aktuell ist.

Die meisten Schüler (insgesamt etwa 64%) verbinden Musikhören mit einem ästhetischen Erlebnis (Zuhören ist „schön“; Musik wird „einfach gemocht“; „macht Spaß“). Etwa 18% der Nennungen geben der Musik eine therapeutische Funktion (Entspannung, Mittel gegen Langeweile, „weil ich

---

<sup>34</sup>Vgl. Baacke, D.(Hrsg.): Handbuch Jugend und Musik. Opladen 1997.

mich besser fühle“). Positiv ist zu bemerken, dass mehrere Kinder „aktiv“ hören: Sie tanzen dazu und singen mit.

*Tabelle 18: Musikhören in der Freizeit*

Begründungen für Musikhören in der Freizeit	%	Anzahl
...weil es (das Zuhören) einfach schön ist <sup>31</sup>		36,5%
...weil ich Musik einfach mag	13	15,3%
...weil es Spass macht, vor allem in der Gemeinschaft	10	11,8%
...weil Musik mich entspannt (auch ein Ausgleich zum Üben)	7	8,2%
...weil mir sonst langweilig ist	5	5,9%
...weil ich mich dann besser fühle	3	3,5%
...weil ich dazu tanze	3	3,5%
...weil ich dann mitsinge	3	3,5%
...weil ich Interesse daran habe	2	2,4%
...weil ich versuche, Instrumente herauszuhören	1	1,2%
...weil es ohne Musik zu leise ist	1	1,2%
...ohne Begründung	2	2,4%

*Tabelle 19: Ablehnende Haltung*

Ablehnung: kein Musikhören in der Freizeit		
Ich habe keine Zeit.	2	2,4%
Ich mache lieber selbst Musik.	1	1,2%
Ich spiele lieber mit Freunden.	1	1,2%
Summe	85	100,0%

## 5.5. Die Einstellungen Innsbrucker Volksschulkinder zum Musikunterricht

Kinder der Grundschule reagieren, wenn sie befragt werden, recht spontan. Wollen sie den Musikunterricht überhaupt? Die Innsbrucker Untersuchung sagt dazu einiges aus.

*Tabelle 27: „Freust du dich auf die Musikstunde?“*

N=122	2. Klassen		3. Klassen		4. Klassen	
	Anzahl	relativ	Anzahl	relativ	Anzahl	relativ
Ja	31	75,6%	39	97,5%	40	97,6%
Nein	10	24,4%	1	2,5%	1	2,4%
Gesamt	41	100,0%	40	100,0%	41	100,0%

Fast alle Schülerinnen und Schüler freuen sich auf die Musikstunde. Interessant ist, dass die Zustimmung in der zweiten Klasse nicht so eindeutig ist. Wahrscheinlich machen die Kinder in ihrer Schulzeit immer mehr positive Erfahrungen mit dem Musikunterricht, sodass sie ihn mehr wollen. In der dritten und vierten Klasse spielen die Schüler häufiger ein Instrument, deshalb wird die Musikstunde auch mehr Freude bereiten. In der Volksschule herrschen also optimale Voraussetzungen für einen erfolgreichen Musikunterricht.

## 6. Zusammenfassung

In meinem Vortrag erläuterte ich das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern. Das Musizieren der Kinder wurde untersucht, weiters beschäftigte ich mich mit den Einstellungen zur Musik sowie der Wirkung von Musik auf Schüler.

Sowohl die Kremser als auch die Berliner Untersuchung ergaben, dass das Erlernen eines Musikinstrumentes auch durch soziale und wirtschaftliche Faktoren bedingt wird. Für einige Eltern in Österreich ist der Instrumentalunterricht relativ teuer.

Wenn man bedenkt, dass Musik und Musikunterricht die Intelligenzentwicklung von Kindern signifikant verbessern kann<sup>35</sup>, so hat hier die Schulpolitik einige Defizite aufzuholen. Öffentliche Schulen mit musikalischem Schwerpunkt und Instrumentalunterricht können viel Gutes bewirken. Die Innsbrucker Studie zeigt, dass das Instrumentalspiel schon im Volksschulalter von großer Bedeutung ist.

Das musikalische Verhalten der Schüler wird im Elternhaus vorgeformt. Eltern, die häufig singen und musizieren, sind die wichtigsten musikalischen Förderer. Wenn heute die Familie eine Krise erlebt, so ist die erste und intensive Musikerziehung im Kindergarten und in der Grundschule von noch größerer Bedeutung.

---

<sup>35</sup> Vgl.: Bastian, a.a.O., S. 279.

Musik spricht die Gefühle von Kindern besonders an. Je älter sie sind, um so mehr werden die Emotionen aktiviert. Auch Eltern – vor allem aus sozial gehobenen Schichten – erkennen diese Bedeutung der Musik. Im Musikunterricht ist es möglich, diese Gefühle durch Musik positiv zu verstärken.

Schließlich wirkt Musik auf Kinder, seien sie aus Berlin, aus Innsbruck, oder aus Krems – oder sogar aus Szeged ganz besonders. Sie bereitet Freude, entspannt und regt zu motorischen Bewegungen an.

Ich habe Ihnen, sehr geehrte Damen und Herren, ein Beispiel gegeben, wie ich Forschungen in Krems durchführe. Es sind in letzter Zeit zwei Forschungsbände erschienen, demnächst soll ein internationaler Forschungsband folgen. Beiträge der Pädagogischen Hochschule Szeged könnten dabei durchaus veröffentlicht werden.

## Allusions in Music for Advertising

In Finland, research on the music used in commercials has been done primarily in economics and in disciplines belonging to humanities, such as ethnomusicology. These two research traditions differ from each other as to their aims, approaches, and methods. Economical research on advertising can be useful for the planners of marketing when trying to maximize the efficiency of advertising. The economical approach should, however, be complemented by the critical viewpoint of cultural studies, which aims at questioning the means and patterns of actions of advertising propaganda.

Often advertising aims at *indirect influence*. Therefore the exploration of the meaning of *nonverbal elements* is essential. The understandability of a commercial is often based on *references* to other products of popular culture. It is characteristic of advertising to be in constant interaction with other forms of communication, such as literature, art, film, and music. *Intertextual analysis* is then one way to study the role of music and sound in commercials. In commercials, intertextuality is in service of efficiency: since the duration of a commercial is 30 seconds in average, it is necessary to say as much as possible in extremely short time. Thus, it is essential not only to describe the manifest features of the commercial but also to interpret the latent meanings based on *associations* and *connotations*.

*Allusions* or quotations as expressions of intertextuality can take various forms in commercials. For example, the use of classical music quotations is intertextual in the sense that music originally composed for another purpose is detached from its original context and is brought to the contexts of advertising. Although the reason to use copyright-free music is often quite practical, one can also study to what degree this use is based on the aim to associate classical music or the values conveyed by it with the advertised product or service.

Commercials are part of the everyday media environment of Finnish people. The interpretation of the connotative meanings of the commercials requires *cultural knowledge* and membership of the society in which those meanings emerge from shared experiences.

## New Challenges of Music Education

I shall contemplate here some aspects concerning music education today. What kinds of new challenges are we facing in music education and why?

### Sound education

What is the **soundscape** of our times like? (The concept "soundscape" is originally created by Canadian composer and author R. Murray Schafer.) I think there is an increasing amount of

- all kinds of **background music** present everywhere: supermarkets, shops, buses, even on city streets
- **voices and noises** in general, e.g. traffic noise, machine noises, sound signals originating, for example, from mobile phones (especially in Finland!) etc.

What's more, nowadays when **electrically amplified sound** has become more of a rule than exception, the development of the listening sensibility is seriously threatened.

As a result of these factors we need to have **sound education** as a part of music education. Sound education means, in short, observing and becoming aware of the soundscape around us. It also means understanding the effect of noise and the meaning of silence to a human being.

### Media education

If we consider the quality of today's soundscape, we may find that sound is more and more connected with the visual. This may be noticed especially in media environment. (For instance, computers were still silent for about a decade ago, but now the sound is essential.) I believe our environment has become more **audiovisual**. This will challenge music educators to include **media education** in their curriculum. In music education it is essential to consider also the role of music and other kinds of sound in audiovisual media. The aim of media education is to create media competent citizens, thus promoting **media literacy**. Audiovisual media is also a part of the **music industry**, which affects our children's everyday life very strongly in the modern market society.



There is one aspect I would like to bring out in discussion on the role of media in children's life, concerning not only music education but education in general. One should be worried about the way families live in Finland nowadays. Many parents are busy and work so hard that they do not have enough time for their own children. Media has in some cases taken over some of the parents' duties. One Finnish psychologist has even spoken of "emotionally orphan children". These children lack the important adult to spend time with them, to take responsibility of their life and education. Media has in a way replaced parents' lap. The media – instead of the parents – teach how to behave, think, feel, believe and fear.

### *The new learning environments in music education*

The modern information-intensive society, the new communication technology, as well as the new concepts of learning will set their challenges to music education. According to the concept of constructivism, knowledge can not be transferred; instead the learners themselves must build the structures that make their thinking develop.

I shall now introduce three different applications of the new learning environments in music education used at the Department of Teacher Education in Rauma.

#### 1. Computer-supported collaborative learning environments

"WorkMates" is a learning platform created by the Educational Technology Unit at the University of Turku. The learning platform consists of particular web sites where students and their teachers visit during a course to exchange information, to read, listen, upload or download files. The files may contain general information on the course, such as course goals and timetables, useful Internet links etc., but in most cases the documents are exercises taken by students.

One advantage in using WorkMates is that it develops cooperative learning. Students have to work together, comment each others' exercises and discuss them. The other important advantage the platform offers in music education is easy distribution of audio files by uploading them on websites, where students share the material they have produced. Cooperation and interactivity are essential in working with WorkMates, just as the name expresses.

#### 2. Educational web sites

While WorkMates is better suited to a course with quite a small group of students to maintain the interactivity, educational web sites work well also

with larger groups. On educational web sites students can learn or practice specific areas of music. Educational web sites differ from WorkMates in that the information on the sites can be read, listened and downloaded but not uploaded by the students.

Naturally, only a part of music classes can be taken in this way. At my department, we have put material on some areas of music theory on our web site to allow individual practise after lessons, e.g. drilling intervals. Besides music theory, the web site offers music examples for the music history course in the form of audio files. A student can listen them online or download and burn them on CD. Consequently, the web sites complement the teaching and serve as an easy channel to deliver material.

### 3. Computer aided music instruction

Music instruction can be complemented also by employing music software, at first on music technology lessons and later for students' individual use. Music software serves as a tool for e.g. composing, arranging, performing, recording and editing music, and helps students to produce music of their own. As music software we have mainly used sequencers (e.g. Cakewalk) and notation software (e.g. Encore).

When composing e.g. children's songs of their own, students make notations of them on the notation program and then arrange their songs by using a sequencer. Later these exercises are delivered to web sites using WorkMates as mentioned before. On keyboard harmony lessons we sometimes use accompaniment software (e.g. Band-in-a-Box) to produce accompaniment for students' playing, which has in some cases motivated them to practise more.

On one hand, using music technology has many advantages. It can, for example, increase flexibility and independence of studying as well as facilitate material delivery. Listening to examples on the web sites while following notation can reinforce the relationship between seeing and hearing music. In some cases technology motivates those students who feel they have poor musical skills.

On the other hand, however, computer supported learning methods in music instruction can lead to acquiring only superficial skills without deeper understanding of music and its nuances. Knowledge alone will not change people's behavior. To learn one needs information to be able to think, but also experiences to be able to feel, especially when dealing with music!

## Bach's Seven Solo Harpsichord Concerti

Within the history of musical forms, Bach's harpsichord concerti initiated the genre of the keyboard concerto. His harpsichord concerti appeared late in his creative output in terms of his instrumental concerti. The harpsichord took on a new role. No longer was it used only as a continuo instrument – now it was considered a solo instrument in the genre of concerted music.

Among Bach's fourteen surviving keyboard concertos scored variously for one to four harpsichords, only one was originally conceived as such, namely BWV 1061 for two harpsichords, while the remainder form transcriptions of works for other instruments, principally the violin and oboe. The process of "self-borrowings" in relation to the harpsichord concerti BWV 1052–1058 represent a retrospective survey of Bach's pre-Leipzig solo concerti, and provide special insight into Bach's process of transcription.

It is assumed that Bach arranged many of his earlier solo concerti as harpsichord concerti in order to provide works for several of his pupils, including his eldest sons W.F. and C.P.E., and Johann Ludwig Krebs, all accomplished harpsichordists. Perhaps Bach, along with his two sons and Krebs premiered his Concerto for Four Harpsichords in a minor, BWV 1065. Another stimulus for the composition of the harpsichord concerti may have been the introduction of the new instrument at a concert on June 17, 1733, where it was touted as "a new harpsichord, the like of which no-one here has ever yet heard".

According to Bach scholars and their examination of autograph scores, watermarks, and Bach's handwriting, the harpsichord concerti were, for the most part, written during the period of his work with the Collegium Musicum in Leipzig between 1738–1742. The Collegia Musica were a major source of musical entertainment in Leipzig. They were secular musical organizations, run mainly by the students of the University. In 1729, Bach took over one such Collegium, which provided a forum for performances of his harpsichord concerti.

Four of the original sources for Bach's seven solo harpsichord concerti are lost, though variants have been reconstructed in the *Neue Bach Ausgabe*, vol. VII/iv (refer to Appendix I). The surviving sources of the remaining three Harpsichord Concerti include:

- Violin Concerto in E, BWV 1042 (1717–23), which was later transcribed as the Harpsichord Concerto in D, BWV 1054
- Brandenburg Concerto no. 4 in G, BWV 1049 (1720, Cöthen), which was rewritten as the Harpsichord Concerto in F, BWV 1057
- Violin Concerto in a minor, BWV 1041 (1717–23), which later appeared as the Harpsichord Concerto in g minor, BWV 1058

It was at Cöthen that Bach developed the form of the concerto with his violin concerti (concerto grosso, three movements). He was familiar with Vivaldi's violin concerti and transcribed some of them for organ while in Weimar.

The sources for the three harpsichord concerti for one harpsichord and ripieno strings (BWV 1054, 1057, and 1058) exist in the form of an autograph score. In referring to Appendix I, it is obvious that there is a difference in keys between the original source and the Harpsichord Concerti. The latter were generally arranged a tone lower than their original sources. In Bach's time, two terms for identifying pitch-standards existed:

- 1) Cammer-Ton (chamber pitch) was used for domestic instrumental music
- 2) Chor-Ton (choir pitch; organ pitch) was used for church organs and sacred choral music<sup>1</sup>

Different pitch levels for different ensembles were used throughout the Baroque period. Pitch varied from place to place – different pitch standards existed in certain towns. Evidently Bach made no connections between notation and “absolute” pitch. It is possible then that the Leipzig transcriptions differed in pitch from their original Cöthen sources on paper only. However, another theory exists that Bach transposed his Harpsichord Concerti for the sake of accommodating the keyboard. This particular theory will be addressed later.

In his book, J.S. Bach, Albert Schweitzer states that the arrangements in the form of the harpsichord concerti were “made with quite incredible haste and carelessness” and that “either time was pressing, or he [Bach] felt no interest in what he was doing”.<sup>2</sup> However, it is obvious in examining the “arrangements” that Bach carefully thought out his reworking procedure – he felt that his works were worthy of more than one type of appearance.

Bach's revisions in the form of the Harpsichord Concerti include:

- The filling in of textures to provide a better effect on the harpsichord
- Octave transpositions for a variety in sonority
- The addition of rhythmical or contrapuntal figurations.
- Ornaments to enrich the texture
- The addition of chords to enrich the harmony

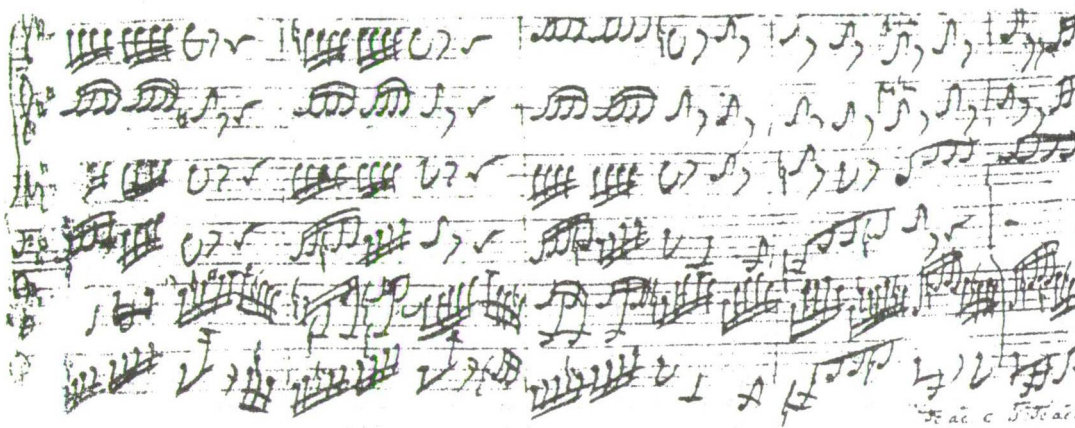
In looking at Bach's process of transcription in the facsimile of the autograph copy of his Harpsichord Concerto in D, BWV 1054 (Figure 1a), it is evident that Bach copied out the ripieno parts into the upper four staves without any extensive alterations, then later added the harpsichord part, making changes in the process. Figure 1a illustrates the fact that Bach placed the bar lines according to the notes in the string parts. As

<sup>1</sup> Arthur Mendel, “On the Pitches in use in Bach's Time”, The Musical Quarterly xli (1955), 335.

<sup>2</sup> Albert Schweitzer, J.S. Bach, vol 1, trans. Ernest Newman (London: A. & C. Black, 1923), 412.

there was insufficient room for the rapid notes of the harpsichord part, the bar line was then moved over to accommodate them.

Figure 1a, Autograph manuscript of Harpsichord Concerto in D, first movement, measures 79-83:



In comparing measures 11-12 of the Violin Concerto in E (Figure 1b) with the same measures of the Harpsichord Concerto in D (Figure 1c), the original source does not contain the scale passage connecting the cadence to the next section. Bach squeezes in the revision in the harpsichord part in the autograph copy:

Figure 1b, Violin Concerto in E, first movement, measures 11-12:



Figure 1c, Harpsichord Concerto in D:



An example of where Bach actually spills extra notes over into the next measure in his revision can be seen in the autograph copy of the same Harpsichord Concerto:

Figure 1d, Harpsichord Concerto in D, first movement, measures 31-35:

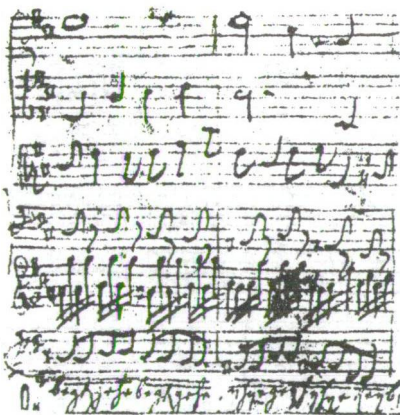


The autograph copy also reveals the layers of revision the work had undergone in the process of adaptation for harpsichord. In comparing measures 62-63 of the original source (see Figure 1e) with the same measures of the autograph manuscript (see Figure 1f), it is evident that changes were made in the sixteenth-note figuration from the violin part to the harpsichord part. The addition of German letter tablature underneath the passage shows the revision. If there was no space for a correction on the staff, Bach often used the system of letters for notes.<sup>3</sup> It is apparent that Bach decided to create more than an exact replica of the original source. Figure 1g shows the revision in the final version.

Figure 1e, Violin Concerto, measures 62-63:



Figure 1f, Autograph manuscript, measures 62-63:



<sup>3</sup> The letter B in German tablature represents a B-flat; the letter H represents a B-natural.



Figure 1g, Harpsichord Concerto, measures 62-63:



Figures 2a and 2b provide a comparison between Bach's Violin Concerto in a minor and his adaptation for harpsichord, the Harpsichord Concerto in g minor, BWV 1058. In the latter, the music is enriched both harmonically and texturally with the employment of the harpsichord as the solo instrument. A dialogue is formed between the sixteenth-note figurations in the bass of the harpsichord part and the original upper part.

Figure 2a, Violin Concerto in a, first movement, measures 25-30:



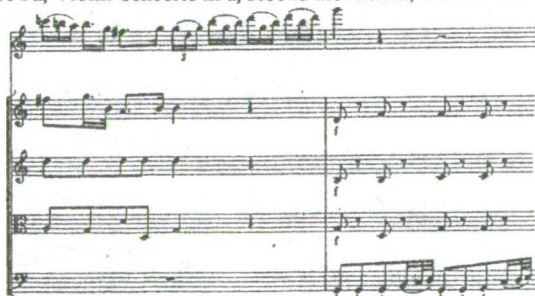


Figure 2b, Harpsichord Concerto in g, first movement, measures 25-30:



Bach perhaps transposed his Harpsichord Concerti a tone lower than the original sources for the sake of accommodating the keyboard. According to Howard Schott in his book, *Playing the Harpsichord*, Bach's harpsichord probably only had a compass from GG to c'''.<sup>4</sup> Therefore, a transposition seems merited. However, this particular theory is totally debunked when comparing his Violin Concerto in a minor with his Harpsichord Concerto in g minor (Figures 3a and 3b). In the Violin Concerto, the solo violin part often made use of g'', as seen in Figure 3a, measure 15. Bach provided a type of octave displacement in the harpsichord part (see Figure 3b, mm. 14-15), as the transposition alone did not accommodate the compass of the harpsichord:

Figure 3a, Violin Concerto in a, second movement, mm. 14-15:



<sup>4</sup> Howard Schott, *Playing the Harpsichord* (London: Faber and Faber, 1971), 25.

Figure 3b, Harpsichord Concerto in g, second movement, mm. 14-15:



Figure 3b also provides an example proving that in transcribing the Violin Concerto for harpsichord, Bach carefully took into account the nature of the instrument. Because of the lack of sustaining power, the addition of keyboard figuration in contrary motion fills the void that would otherwise render a thin and frail keyboard texture.

In the case of his transposition of the Brandenburg Concerto no. 4 to the Harpsichord Concerto in F, Bach made more extensive alterations. In the second movement of the Harpsichord Concerto, Bach incorporates both recorder parts, in addition to the solo violin part into the harpsichord part. The alternation principle of solo and tutti is still apparent, with the dialogue occurring between the harpsichord and tutti sections. Near the end of the movement, the addition of an ornamental upper line adds textural enrichment to the harpsichord part (see Figure 4c), and a rising chromatic line in the recorder part creates a contrary motion with the harpsichord line (see Figure 4d) – neither exists in the original source (compare with Figures 4a and 4b):

Figure 4a, Brandenburg Concerto no. 4 in G, second movement, mm. 56-60:

This musical score is for measures 56-60 of the second movement of Brandenburg Concerto no. 4 in G major by J.S. Bach. The score is written for a string quartet, consisting of two violins, two violas, and two cellos. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation is arranged in two systems of four staves each. The first system (measures 56-57) shows the violins and violas playing a melodic line with eighth notes, while the cellos and double basses play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 58-60) shows the violins and violas playing a melodic line with eighth notes, while the cellos and double basses play a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *piano* and *f* (forte). The notation is in G major, with a key signature of one sharp (F#).

Figure 4b, mm. 68-71:

This musical score is for measures 68-71 of a piece. It features a grand staff with eight staves. The top staff is a single treble clef, while the remaining seven staves are grouped by a brace on the left and represent a piano with four treble and four bass staves. The key signature has one sharp (F#). In measure 68, the piano part begins with a rapid ascending scale in the upper right hand, marked *piano*. In measure 69, the piano part continues with a rapid descending scale, also marked *piano*. In measure 70, the piano part is marked *forte* and features a series of chords. In measure 71, the piano part continues with a series of chords. The top staff has a melodic line in measure 68, measure 69, and measure 70, and a final chord in measure 71. The measure numbers 70 and 71 are written above the top staff.

Figure 4c, Harpsichord Concerto in F, second movement, mm. 56-60:

The image displays a musical score for a harpsichord concerto, specifically measures 56 through 60 of the second movement. The score is written for a single instrument, likely a harpsichord, and is presented in a system of eight staves. The notation is in F major, indicated by one sharp (F#) in the key signature. The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The score is divided into two systems of four staves each. The first system (staves 1-4) shows a melodic line in the upper staves and a more active, rhythmic line in the lower staves. The second system (staves 5-8) continues the melodic development in the upper staves and features a more complex, rhythmic pattern in the lower staves, including a prominent triplet of eighth notes in the fifth measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (e.g.,  $\infty$  for fortissimo).

Figure 4d, mm. 68-71:

This musical score, labeled Figure 4d, covers measures 68 through 71. It is written for a piano with two staves per system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. In measure 68, the right hand has a whole rest, while the left hand plays a descending eighth-note scale. In measure 69, the right hand has a whole rest, and the left hand continues the descending eighth-note scale. In measure 70, the right hand has a whole rest, and the left hand plays a descending eighth-note scale. In measure 71, the right hand has a whole rest, and the left hand plays a descending eighth-note scale. The score includes various musical notations such as rests, scales, and dynamic markings like *tr* (trill) and *mf* (mezzo-forte).



Bach took into account the nature of the harpsichord when transcribing the brilliant violin passages in the first movement of the Brandenburg Concerto. As the harpsichord tends to sound weak and thin in the upper register, the added thirty-second notes (see Figure 5b) thicken the texture and increase the volume of the instrument (compare with Figure 5a):

Figure 5a, Brandenburg Concerto no. 4, first movement, mm. 90-97:

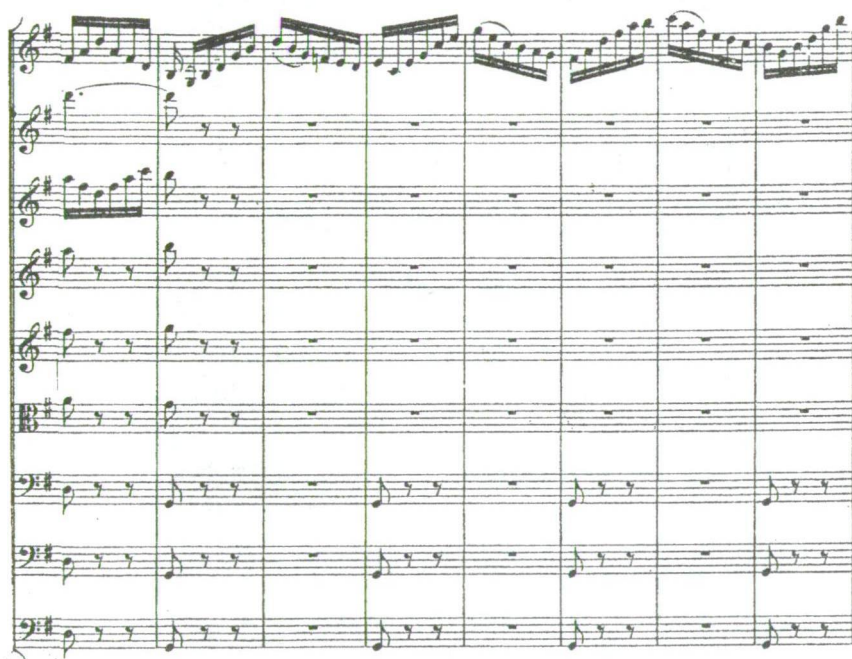


Figure 5b, Harpsichord Concerto in F, first movement, mm. 90-97:

The musical score for measures 90-97 of the Harpsichord Concerto in F, first movement, is presented in a multi-staff format. The right hand (treble clef) features a series of rapid, ascending and descending sixteenth-note patterns. The left hand (bass clef) plays a more rhythmic, dotted-note pattern. The tempo is marked '(piano)'.

It is apparent that Bach's process of transcription displays his flexibility – he did not hesitate to use the same material for a very different instrument. Bach's treatment of the works is not simply that of transcription, or fitting a violin part to the keyboard. The material was transformed into an entirely new creation, as "transcription leads to revision and revision to the expression of totally new ideas".<sup>5</sup> These new ideas in Bach's Harpsichord Concerti constitute a combination of his appreciation of the nature of the instrument and his phenomenal craftsmanship.

<sup>5</sup> Alfred Mann, "Bach's Parody Technique and its Frontiers" *Bach Studies*, Ed. Don O. Franklin (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 5.



## APPENDIX I

<u>Original Source</u>	<u>Concerto to Cantata</u>	<u>Harpsichord Concerto</u>
(lost violin concerto)→	I Sinfonia of Cantata 146 II Chorus of Cantata 146 III Sinfonia of Cantata 188	1) d minor, BWV 1052
(lost oboe concerto)→	Cantata no. 35 Sinfonia of Cantata no. 49 parts of Cantata no. 169	2) E Major, BWV 1053
Violin Concerto in E, BWV 1042	→	3) D Major, BWV 1054
(lost oboe d'amore concerto)	→	4) A Major, BWV 1055
(lost oboe concerto in g minor)	→	5) f minor, BWV 1056 (I and III)
Brandenburg Concerto no. 4 in G, BWV 1049	→	6) F Major, BWV 1057
Violin Concerto in a minor, BWV 1041	→	7) g minor, BWV 1058

## WORKS CITED

Mann, Alfred. "Bach's Parody Technique and its Frontiers", *Bach Studies*, Ed. Don O. Franklin Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Mandel, Arthur. "On the Pitches in use in Bach's Time", *The Musical Quarterly* xli (1955), 332-354, 466-480.

Schott, Howard. *Playing the Harpsichord*. London: Faber and Faber, 1971.

Schweitzer, Albert. *J.S. Bach*, vol. 1. Translated by Ernest Newman. London: A.& C. Black, 1923.

**Kathleen Solose**

## **Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica Op. 53 no. 1 of Nicolai Medtner**

Tonight, by means of musical analysis, I wish to show how Medtner reconciled tradition and innovation by incorporating very personal and innovative traits while adhering to time-tested forms, in this case, the sonata and its basis in tonality. Innovation was not a conscious goal for Medtner; nonetheless, unusual elements are mixed in with more traditional techniques to create a unique and rich musical language.

Nicolai Medtner (1880-1951), like Rachmaninov, was one of those composers whose heart was in the 19<sup>th</sup> century. The ebb and flow of romantic emotion, the lush piano sound, the focus on extended chromaticism, along with his mastery of traditional sonata form, and his quest for thematic unity bind him to the music of the past. He never apologized for this; in fact, in the later part of his life, in 1935, he took pen to paper, and, in prose, summarized his views on composition in the book entitled "The Muse and the Fashion". (the Muse being the eternal source of artistic inspiration and the Fashion being the God of the so-called "Modernists".) In this book Medtner religiously defends and embraces the musical language of what he calls an inherited "collective tradition". He writes:

"It has taken centuries to tune up this musical lyre, and all its strings or modes have been adjusted both by the output of the great geniuses and the thought of theoreticians, but not in any accelerated or "revolutionary" way".

I am not aware of any political pressures which may have influenced this opinion. His writings about respecting musical tradition seem genuine, even unshakeable, and obviously grounded in a very thorough musical education. In opposition to following "the muse", he accuses the modernists of following "the fashion", slyly commenting:

"The cowardly artist is compelled to run after Fashion, but she; the artful wench, does not stop in her flight and always leaves him behind."

And again:

"The music of the extreme Modernist often makes a morbidly repugnant impression on the unbiased listener."

Medtner abhors "discordance" (dissonances not properly resolved), polytonality, and any disjunct elements, comparing these techniques to

"suffocating gases, the effect of which is equally pernicious to the art and to the inventor himself "

Medtner believed in the concepts of unity, homogeneity, and believed that the centre of all music is the genesis of song. In terms of art music, this translates into the theme and its many manifestations. He believed that the theme is the kernel of form, and the development of the theme "opening up the kernel". A very traditional and Germanic view, indeed. His concepts take the form of concentric circles: unity encircled by plurality, the tonic note by the scale, mode or tonality, the diatonic scale encircled by the chromatic scale, consonance encircled by dissonance, etc.

In creating these increasingly larger concentric circles, however, I think he does at times exceed the perceptual bounds of tonality. Along with other devices inherited from Russian folk-song, dance and art music of his Russian predecessors, Medtner creates an unusual mix which is complex and interesting. Medtner embraces the octatonic, whole-tone, and a variety of synthetic scales and modes. These rich flavours, originating in Russian and Hebrew folk-songs from various parts of the Russian Empire, are embedded in an extraordinary use of chromaticism. The gamut of expression is therefore very extended - from extremely disorienting moments of chromatic excess to poignant modal flavours. This use of what theorists call "modal variance" belies a more modern approach than even he would admit.

Let us turn to the Sonata Romantica, written in the years 1931 and 32. The title itself defies the current "Fashion". The first theme has an air of nostalgia, due to the modal colouring of the natural minor scale, as well as the predominance of the dominant note, with the lower tone neighbour E flat, harmonized by ii 4/3. The flattened 2<sup>nd</sup> occurs often as well as the regular second degree, already demonstrating a modal variance. At this time we will also note the motivic units in the theme - the falling thirds, the 3-note scale motive, and its inversion. The development of these cells contained in the theme will be important materials as the movement unfolds.

#### Example 1 (1<sup>st</sup> mv't, bars 1-5)

Soon after this first statement, in the transition to the second theme, Medtner employs the octatonic scale, which gives an unsettled quality, leading to and highlighting the dominant preparation and peaceful 2<sup>nd</sup> theme.

#### Example 2 (1<sup>st</sup> mv't, bars 12-13)

The chromatic scale is never abandoned by Medtner. This movement in thick with chromatic movement, derived from the 3-note descending motive, now appearing in its chromatic form.

### Example 3 (1<sup>st</sup> mv't, bars 26-29)

Another example of his strong affinity for the chromatic scale is the fact that the entire development key structure is based on a slow-moving chromatic bass line (f minor through b flat minor).

Medtner's methods of modulation are sometimes quite unique. A technique I found most intriguing was the use of a Dominant 13<sup>th</sup> chord to modulate to another key containing some of the same tones. Thus the 13<sup>th</sup> loses its normal function of resolution, and instead, transforms itself into another chord, which then forms the new tonality. Medtner refers to these in his book, calling them "seven-note chords", obviously built on thirds, and describes the use of enharmonics to effect these modulations. These are truly memorable moments in the harmony, due to their harmonic complexity and surprising transformations.

### Example 4 (1<sup>st</sup> mv't, bars 41-43)

This dominant 13<sup>th</sup> chord (if all notes were present) contains both the dominant and the tonic chord of the new key!

Throughout this sonata we are struck with the rich textural writing for the piano. Rachmaninov spoke of Medtner as one of Russia's best composers, and was likely inspired by his pianistic writing, for there are many similarities. Medtner, however, insists in "the Muse and the Fashion" that sonority and figuration are absolutely second in importance to harmony. In spite of this firm conviction, we have to recognize that Medtner possessed an exceptional gift for sonority, colour and pianistic figuration.

### Example 5 (1<sup>st</sup> mv't, bars 64-67)

### Example 6 (2<sup>nd</sup> mv't, bars 56-61)

Returning to scales and modes, let me give you an example of two synthetic scales used in the coda of the first movement. - a hexatonic mode, alternating minor 3rds and minor 2nds: in the left hand part in bar 108 (B flat, D flat, D, F, G flat and A) and a heptatonic mode in bar 110, R.H. containing, similarly, 2 aug. 2nds (B flat, C flat, D, E flat, F, G flat, A flat). This one sounds like the harmonic minor scale with a flattened second and a sharpened 3<sup>rd</sup>.

### Example 7 (1<sup>st</sup> mv't, bars 108-111)

In the Scherzo movement, which uses a striking folk rhythm reminiscent of Bulgarian folk dances (3+3+2+2+2), modal variance is used extensively. Here the main theme of the movement (minor mode)\_is transformed into the

mode C# D# E F# G natural A# B (note the flat 5 and # 6, compared to the natural minor). A subset of this scale appears against it in the R.H.

Broken augmented figurations, with their components of major triads, destabilize the tonality when used chromatically in succession.

In this movement also, chromatic movement in several layers abounds, especially in transition sections, confounding any definite tonal orientation. As in the first movement, Medtner uses a chromatic foundation to outline the progression towards a tumultuous climax. This involves a dissonant handful of notes, which might seem unusual for Medtner.

#### Example 8 (2<sup>nd</sup> mv't, bars 171-173)

On closer examination, we discern that it is actually an Augmented 6<sup>th</sup> chord occurring simultaneously with the tonic note. Regarding the use of dissonance, Medtner makes a very forward-looking statement:

"Modulation, as the encirclement of tonality, is a movement in time. The discordance, as a vertical formation, is primarily nothing but a modulation compressed into a chord, i.e. a shift in the plane of time".

Thus his dissonances are always functional within the tonality; here the chord functions as a kind of pivot, leading to the tonic. This contrasts with the "Modernists'" frequent use of dissonance for its own sake - for its shock value and its strident effect.

I think that these examples from the Sonata Romantica have given some insight into some distinctive techniques which Medtner uses to extend and elaborate his solid understanding of sonata form and traditional harmony. The interesting use of modal variance and synthetic scales derived from his national heritage is combined with the solid construction techniques and mastery of chromatic harmony that manifests a deep knowledge of 18th and 19th century compositional practices. His adherence to Sonata form is further testimony to his belief in the values of tradition; yet in the details of his musical language he was quite unique, pushing the boundaries of chromaticism, and embedding complex tonal relationships in a richly figurative pianistic style.

## Az előadókról

**Dr. Csehi Ágota PhD**

a nyitrai Univerzita Konstantin Filozofa Pedagógiai Fakultásának (Szlovákia) adjunktusa

**Dr. Dombi Józsefné dr. Kemény Erzsébet CSc**

a neveléstudomány kandidátusa, az SZTE JGyTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai tanára

**Dr. Erős Istvánné dr. Haincz Erzsébet**

karvezető, az SZTE JGyTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai docense

**Frank Oszkár**

zeneszerző, zeneelmélet-tanár, számos könyv szerzője, az SZTE JGyTFK Ének-zene Tanszékének ny. főiskolai tanára

**Doc. Mgr. art. Judita Kučerová CSc**

a Brno-i Masaryk Egyetem Pedagógiai Fakultása Zenei Tanszékének (Csehország) docense

**Dr. Maczelka Noémi DLA**

zongoraművész, az SZTE JGyTFK Ének-zene Tanszékének tanszékvezető főiskolai docense

**Pirkko Martti**

a Turkui Egyetem Raumai Tanárképző Karának pedagógiai előadója (Finnország)

**Sándor János**

kétszeres Jászai Mari díjas rendező, érdemes művész, a Szegedi Nemzeti Színház ny. főrendezője

**Dr. Jane Solose**

zongoraművész, a University of Missouri Conservatory of Music, Kansas City (USA) docense

**Kathleen Solose**

zongoraművész, a University of Saskatchewan, Saskaton (Kanada) docense

**Sziklavári Károly**

zeneelmélet-tanár, az SZTE JGyTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai tanársegéde

**Mag. Wolfgang Zawichowski**

a Pädagogische Akademie der Diözese St. Pölten Kremsi Intézetének (Ausztria) tanára

4 1 3 2 2



(A7)

EGY, KH

8001/

## Tartalomjegyzék

XA 14887

<i>Dombi Józsefné</i> : Kodály látogatásai és műveinek előadása Szegeden a XX. sz. első felében .....	4
<i>Erős Istvánné</i> : Kodály-módszer, Kodály-koncepció, Kodály-filozófia ...	8
<i>Dombi Józsefné</i> : Schubert Zselízen .....	13
<i>Frank Oszkár</i> : A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése .	18
<i>Sándor János</i> : Schubert és a színpad világa .....	21
<i>Sziklavári Károly</i> : Schubert hungarizmusai .....	26
<i>Maczelka Noémi</i> : Brahms, a zongoraművész- és tanár .....	35
<i>Csehi Ágota</i> : Bartók zongarművészetének és zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról .....	39
<i>Judita Kučerová</i> : Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik .....	48
<i>Wolfgang Zawichowski</i> : Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern .....	66
<i>Pirkko Martti</i> : Allusions in Music for Advertising .....	82
<i>Pirkko Martti</i> : New Challenges of Music Education .....	83
<i>Jane Solose</i> : Bach's Seven Solo Harpsichord Concerti .....	86
<i>Kathleen Solose</i> : Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica Op. 53 no. 1 of Nicolai Medtner .....	102
Az előadókról .....	106

X 209 14 1





X20914

# Sonata romantica

Op. 53, No. 1 (1931-1932)

Nicolai Medtner

Romantic Sonata • Romantische Sonate • Романтическая соната

Example 1

I. Romanza • Романс

1st movt  
bars 1-5

Andantino con moto, ma sempre espressivo

*p cantabile*

*pp*

*tenuto*

*senza Pedale non arpeggiato*

Ex. 2

1st movt bars 12-13

*p*

*poco crescendo e più agitato*

*tenuto*

*octatonic scale*

Ex. 3

mit bars 26-30

26

*f* *agitato*

28

*f*

Ex. 4

1st mit bars 41-43

41

*tranquillo, armonioso*

*sempre diminuendo*

*pp.*

C<sup>13</sup>

G-

Ex. 5

1st mit bars 64-67

64

*tranquillo*

*legatissimo*

*dimin. e ritenuto*

*pp.*



Example 6 *leggierissimo*

2nd mut bars 56-

Handwritten musical score for Example 6, marked *leggierissimo*. The score consists of two systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The piano staff features intricate melodic lines with numerous fingerings (e.g., 3 2 1 4 2 1 4 2 1 3, 3 2 1 4 2 1 3 2 1 4, 2 1 3, 4 2 1 3 1 4, 2 4 3 2 1 3 2, 1 3 2 1 3) and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes, including markings like *m.s.* and *legatissimo*. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor).

Ex. 7

1st mut bars 108-

Handwritten musical score for Example 7. The score is divided into two systems. The first system (bars 108-110) is marked *pp molto tranquillo* and includes a triplet of eighth notes in the bass staff. The second system (bars 110-112) is marked *pp poco a poco acceler.* and features a *heptatonic* scale in the piano staff. The key signature is three flats. The score includes various articulations and slurs.

Ex. 8

2nd mut bars 171-17

Handwritten musical score for Example 8, marked *sempre a tempo*. The score consists of two systems. The first system (bars 171-172) is marked *tumultuoso* and features a *German 6th* chord in the piano staff, which is also labeled as the *tonic*. The second system (bars 172-173) includes markings for *m.d.* and *m.s.* and shows a melodic line in the piano staff. The key signature is three flats.